Dürer

GIUNTI

Fedja Anzelewski

OMMARIO

In copertina: *Autoritratto con pelliccia* (1500). Monaco, Alte Pinakothek.

Qui accanto: il monogramma di Dürer tratto dalla xilografia *Sacra Famiglia con tre lepri* (1498).

TRADUZIONE DI ROSA TALIANI

PREMESSA

RASMO DA *Rotterdam, nel* Dialogus de recta Latini Graecique sermonis pronunciatione, *apparso nel 1528 (proprio l'anno in cui Dürer morì), metteva a confronto le possibilità espressive della parola e della pittura. In un paragone con Apelle, il più famoso pittore dell'antichità, egli collocava Dürer al di sopra del maestro greco perché questi, secondo lui, aveva bisogno del colore per creare le proprie opere, mentre Dürer era in grado di dare espressione a tutto il tangibile e l'intangibile con delle semplici linee nere. Questo giudizio di Erasmo, da intendere senz'altro come un elogio, determina ancora oggi la valutazione dell'arte di Albrecht Dürer: egli è tuttora considerato in primo luogo un maestro dell'arte grafica. Nessuno però si è mai dato la pena di svelare quale fosse lo scenario in cui nacque questa valutazione. Erasmo, come la maggioranza dei suoi contemporanei, conosceva dell'artista quasi esclusivamente le xilografie e le incisioni su rame. I dipinti, sparsi per mezza Europa, si potevano trovare solo nelle chiese. I suoi numerosi ritratti, poi, erano pressoché inaccessibili, essendo in possesso di chi si era fatto ritrarre o della sua famiglia; e gli acquerelli rimanevano tutti occultati nelle cartelle dell'artista. Raramente si presentava una circostanza simile a quella che si offrì nel 1506 per* La festa del Rosario *(dipinta per San Bartolomeo a Venezia, la chiesa dei tedeschi), che il doge e il patriarca andarono a vedere ancor prima che uscisse dalla bottega. Proprio a Venezia Dürer intentò contro l'incisore bolognese Marcantonio Raimondi il primo processo per diritti d'autore che la storia conosca. Infatti Marcantonio, che aveva eseguito incisioni su rame copiando alcune sue serie xilografiche, aveva utilizzato sulle copie il monogramma di Dürer, già universalmente conosciuto, invece del proprio contrassegno. Non può meravigliare quindi che l'olandese Erasmo, legato del resto alla cultura delle lettere più che a quella dell'immagine, abbia proclamato e propagato la lode della grafica di Dürer.*

Da allora la situazione non è molto mutata, anche se i nuovi mezzi di stampa e le imponenti esposizioni per il centenario del 1971 hanno contribuito a correggere in parte quel giudizio.

Non è lecito però andar troppo oltre con una tale rettifica: con più di cento incisioni su rame e con diverse centinaia di xilografie, Dürer è stato senza dubbio, oltre che uno dei più fertili artisti grafici europei, anche uno dei più poliedrici dal punto di vista tecnico e tematico. Il suo talento per il disegno, si sviluppò da un lato nella tecnica dell'incisione su metallo, grazie agli insegnamenti del padre orefice, e dall'altro nel progettare e nel disegnare xilografie, in virtù del suo apprendistato presso Michael Wolgemut. Dürer, secondo quanto disse lui stesso, considerava la propria attività di grafico come una fonte di guadagno, che rendeva più del dipingere tavole d'altare: un lavoro che sottraeva molto tempo, perché i pittori non solo dipendevano dai committenti per la scelta dei temi, ma spesso dovevano discutere con loro perfino sul prezzo.

Albrecht Dürer fu dunque un artista che, nei circa tremila lavori che ci sono pervenuti, non solo rivela una molteplicità di interessi inferiore unicamente a quella di Leonardo da Vinci, ma dimostra anche di aver saputo impiegare tutte le possibilità tecniche proprie dell'epoca in cui visse.

Autoritratto (1484), disegno. Vienna, Albertina. **Venne eseguito allo specchio all'età di tredici anni, come indica la scritta che l'artista aggiunse in anni seguenti. L'autoritratto fu eseguito a punta d'argento, una tecnica estremamente impegnativa che non permette ripensamenti.**

Autoritratto con fiore d'eringio (1493). Parigi, Louvre.

Fu dipinto nel 1493, anno in cui Dürer, di ritorno dal viaggio di studio in Germania e Olanda, sposò Agnes Frey. Il dipinto reca, oltre la data, l'iscrizione: «My sach die gat Als es oben schtat» (Le mie cose vanno come è ordinato lassù), una frase che indica la sua fede.

Gli esordi

LBRECHT Dürer, terzogenito di 18 figli, nacque il 21 maggio 1471 a Norimberga dall'omonimo orefice e da sua moglie Barbara. Il padre era originario dell'Ungheria; all'età di 40 anni aveva sposato a Norimberga la figlia appena quindicenne del suo maestro Holper. Fin da ragazzo si rivelò dotato di talento e fu preso quindi come praticante nella bottega del padre.

La prima testimonianza del suo eccezionale talento è l'autoritratto del 1484, un disegno conservato all'Albertina di Vienna. Quest'opera, che fu realizzata davanti allo specchio quando Dürer aveva solo tredici anni, non è certo priva di errori. Il dito troppo lungo con cui l'artista indica la propria immagine riflessa, o la mano nascosta che regge lo stilo, come pure gli occhi, che non hanno uno sguardo reale, provano la goffaggine del principiante. Eppure, questa giovanile rappresentazione di sé è piena di fascino; ed è per giunta il primo autoritratto dell'arte europea che si presenti come autonomo, cioè come opera a sé stante.

Questo autoritratto, che era stato preceduto da tentativi disegnativi di cui si hanno testimonianze certe, già indica peraltro la direzione essenziale della successiva produzione di Dürer: l'attività di ritrattista. È un fatto ancora troppo poco tenuto in considerazione: non solo Dürer ha dipinto, disegnato e inciso numerosi ritratti fino agli ultimi anni della sua vita, ma fin dall'inizio del secondo decennio del XVI secolo anche i suoi quadri religiosi presentano in misura sempre crescente un carattere ritrattistico.

All'età di sedici anni, quando aveva appena concluso il tirocinio, dichiarò al padre che avrebbe preferito diventare pittore. Poiché non fu possibile fargli fare il praticantato nella lontana Colmar, presso Martin Schongauer (conosciuto e stimato in tutta Europa come pittore e incisore su rame), il padre lo mise a bottega a due passi da casa, presso Michael Wolgemut e Wilhelm Pleydenwurff.

Verso la fine del 1489 o all'inizio del 1490, il giovane Dürer iniziò a girare il mondo per approfondire le sue conoscenze.

La prima opera pittorica conservata del giovane artista (forse è addirittura il suo saggio per l'esame finale dell'apprendistato) sono i due dipinti su tavola con i ritratti dei suoi genitori, iniziati forse prima di partire, all'incirca nel periodo della Pasqua

Autoritratto (1493).
New York, Robert
Lehman Collection.

Il foglio presenta uno studio per l'autoritratto del Louvre, uno studio di mano sinistra e quello di un cuscino.

Ritratto di Albrecht Dürer il Vecchio (1490).
Firenze, Uffizi.

Questo dipinto, insieme con il *Ritratto di Barbara Dürer*, conservato al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga, componeva un dittico che fu probabilmente il saggio per l'esame dell'apprendistato presso Wolgemut. Le due tavole furono divise tra il 1588 e il 1628. Il ritratto della madre giunse al museo della città nel 1925; solo nel 1979 venne riconosciuto come la tavola abbinata al ritratto del padre. Questo giunse in possesso dei Granduchi di Toscana dalla collezione di Rodolfo II e da allora è a Firenze.

Xilografia da *Das Narrenschyff* di Sebastian Brant (1493).

Nel 1490 Dürer lasciò Norimberga e si diresse verso nord, fino a Haarlem. Quindi si spostò verso sud alla ricerca di Martin Schongauer, raffinato incisore su rame. Ma quando giunse a Colmar, nel 1492, il maestro era già morto; fu quindi indirizzato a Basilea, dove era Georg Schongauer. Qui lavorò come illustratore, introdotto negli ambienti editoriali dal padrino, Anton Koberger, che gestiva a Norimberga la stamperia più importante d'Europa. Il *Narrenschyff* (La nave dei folli) comprende più di cento diverse illustrazioni, alcune delle quali disegnate da Dürer. È un testo moraleggiante, in cui l'autore traccia una serie di esempi di follia umana, ritrovata anche in vizi innocui come il collezionare libri, il credere negli astri o l'eccessiva speranza nella bontà divina.

del 1490. Tra il 1588 e il 1628 le due tavole furono divise: l'effigie del padre, datata 1490, attraverso la collezione dell'imperatore Rodolfo II, giunse in possesso dei granduchi di Toscana e da allora è rimasta a Firenze. Diversamente andò per il ritratto della madre. A un certo punto (non si sa con certezza quando) fu venduto dalla famiglia patrizia Imhoff di Norimberga; fu poi in possesso di un collezionista francese e giunse infine al Museo Nazionale Germanico di Norimberga nel 1925, ma non lo si riconobbe. Solo nel 1979, si poté stabilire che si trattava della tavola, che si credeva perduta, abbinata al quadro del padre conservato agli Uffizi. La scoperta è stata fatta da chi scrive e da una studiosa americana. Che le due tavole fossero abbinate viene confermato non solo dal numero di inventario della collezione Imhoff, posto sul retro, ma anche dall'analoga costruzione del quadro e dall'identica scelta cromatica per gli abiti, di un marrone rossiccio, contro uno sfondo che conserva un caldo tono di verde. Tipico di Dürer è anche l'incarnato chiaro della donna, in confronto a quello dell'uomo. Il cappello quasi nero che questi indossa mantiene il necessario equilibrio pittorico con il bianco splendente della cuffia in lino della madre. L'equilibrio pittorico è solo parzialmente danneggiato dall'assenza di una striscia di pittura di uno o due centimetri, al margine sinistro del ritratto femminile.

Il lungo giro intrapreso dal giovane lo condusse prima al nord, oltre Colonia, probabilmente fino a Haarlem. Non poté spingersi a Gand e a Bruges, i centri più importanti della pittura

Xilografia da *Das Narrenschyff* di Sebastian Brant (1493).

olandese, poiché ovunque regnavano guerre e sommosse. D'altronde, il soggiorno di Dürer in questa regione si lascia individuare solo nelle opere posteriori, nelle quali si rispecchia a volte la singolarità iconografica della pittura olandese. Di lì si spostò verso il sud, alla ricerca di Martin Schongauer, da cui avrebbe desiderato apprendere le raffinatezze della tecnica di incisione su rame. Ma quando Dürer giunse a Colmar, nel corso dell'anno 1492, lo stimato maestro era già morto da quasi un anno. I fratelli del defunto, il pittore Ludwig e gli orefici Kaspar e Paul Schongauer, lo accolsero amichevolmente. Su loro consiglio il giovane pittore si diresse verso Basilea, dove viveva l'orefice Georg Schongauer.

A Basilea lavorò per un periodo come illustratore, introdotto negli ambienti editoriali probabilmente su raccomandazione del suo padrino, l'editore Anton Koberger, che gestiva a Norimberga la stamperia e casa editrice più grande d'Europa.

Tra le molte xilografie che disegnò per diversi stampatori della città, si possono ricordare quelle per l'illustrazione del testo *La nave dei folli*, dell'umanista Sebastian Brant, apparso nel 1493. Fu nella città imperiale sull'alto Reno che Dürer probabilmente iniziò a conoscere la letteratura antica, quando disegnò le illustrazioni per una edizione delle commedie di Terenzio (che però non fu stampata), i cui blocchi di legno si sono conservati pressoché integri nel Museo di Basilea.

Anche l'*Autoritratto con fiore d'eringio*, conservato a Parigi e datato 1493, fu certo iniziato durante il soggiorno a Basilea.

Xilografia dalle *Commedie* di Terenzio (1492 circa).

Nell'immagine, originariamente dipinta su pergamena, il giovane artista si mostra in abiti alla moda di colore ardesia, con cui creano un contrasto stimolante il bordo rosso chiaro della veste e il rosso chiaro del berretto. Il simbolico fiore di eringio, un tipo di cardo, che egli regge con la mano destra, insieme con l'iscrizione collocata nella parte superiore del dipinto «My sach die gat als es oben schtat». (Le mie cose vanno come è deciso in alto), indicano la sua fede in Cristo.

Durante un periodo di lavoro in una bottega di Strasburgo, nella Pasqua del 1494, il padre richiamò Dürer a Norimberga, per fargli sposare, nella festa di Pentecoste, Agnes Frey, la donna che gli aveva destinato. Nei mesi estivi dello stesso anno egli percorse e disegnò gli immediati dintorni della sua città natale. Risultato di queste passeggiate sono una quantità di pitture ad acquerello, fra le quali il *Mulino* (*Trotszich Mull*) di Berlino (Ovest).

L'acquerello mostra un paesaggio a ovest di Norimberga, con il piccolo fiume Pegnitz che scorre attraverso la città. Il

L'edizione illustrata delle *Commedie* di Terenzio fu progettata da Johannes Amerbach, ma non venne mai stampata perché fu preceduta da una pubblicazione rivale che uscì a Lione nel 1493. Erano state preparate quasi centocinquanta illustrazioni, di cui ne sono pervenute circa centotrenta, alcune delle quali sono solo disegni a penna su matrici di legno.

Mulino ("Trotszich Mull") (1494 circa), acquerello. Berlino, Kupferstichkabinett.

disegnatore era in piedi sull'alta riva nord e guardava verso sud oltre il Pegnitz, dove l'orizzonte è segnato dalle cime delle montagne presso Schwabach. Gli alberi in primo piano a sinistra appartengono al parco delle Hallerwiesen. Le case con le travature a traliccio ai due lati del fiume, disegnate con estrema precisione,costituivano il nucleo del "quartiere industriale", poiché ospitavano delle botteghe in cui si lavorava il metallo servendosi del Pegnitz come fonte di energia. Così, per esempio, nelle case in primo piano a destra si trafilava il metallo con l'aiuto dell'energia idrica, un procedimento che era stato sviluppato a Norimberga intorno al 1450. Un tempo Norimberga era il centro della lavorazione del metallo in Germania. Tutto ciò che poteva essere realizzato in ferro o in rame, dagli aghi e dai ditali agli strumenti di precisione apprezzati in tutta Europa, fino alle armature, ai cannoni e ai monumenti in bronzo, era prodotto qui.

Questo acquerello è una delle prime immagini dell'arte europea interamente dedicata al paesaggio, ma si colloca in una dimensione ancora medievale: infatti, le singole costruzioni e i gruppi di alberi non sono disegnati prospetticamente, ma gli uni sopra gli altri.

Delle leggi della prospettiva il giovane Dürer, a quell'epoca, non aveva ancora sentito parlare.

Forse nello stesso periodo, Dürer intraprese le prime prove come incisore su rame. Più tardi negli anni avrebbe coniato il motto: «Un buon pittore, dentro, è pieno di figure». Questa abbondanza di idee per le immagini costituì probabilmente il movente che lo avvicinò alla grafica: solo in essa, infatti, egli poteva dar forma alle proprie fantasie senza essere ostacolato dai desideri dei committenti. E, dal momento che questa produzione libera da vincoli rappresentò per lui anche un successo finanziario, l'utile finì per unirsi al dilettevole.

L'acquerello su pergamena venne probabilmente realizzato nell'estate 1494, prima della partenza per l'Italia del nord. Raffigura una zona a ovest di Norimberga, attraversata dal fiume Pegnitz, che era il "quartiere industriale" della città: le case in primo piano ospitavano infatti le botteghe in cui si lavorava il metallo e che usavano il Pegnitz come fonte d'energia.

Primo viaggio in Italia

La morte di Orfeo (1494), disegno. Amburgo, Kunsthalle.

A BASILEA, nella cerchia degli umanisti e degli editori, il giovane Dürer, intelligente e avido d'imparare, sentì parlare per la prima volta del mondo intellettuale italiano e di quel clima culturale su cui, già da quasi un secolo, la riscoperta del mondo dell'antichità aveva influito in modo determinante, sia nella letteratura che nell'arte.

Molti anni più tardi, Dürer avrebbe tradotto col termine tedesco "wiedererwachsung" il concetto di "rinascimento" coniato a suo tempo da Petrarca. Ciò conferma che egli era pienamente cosciente dell'importanza di questo processo storico.

Nella tarda estate del 1494, scoppiò a Norimberga una di quelle epidemie tanto comuni all'epoca, che generalmente venivano designate col nome di "peste". Il miglior sistema di difesa contro il contagio, il più sicuro tra quelli consigliati dai medici, era di abbandonare la regione colpita.

Dürer colse l'occasione per andare a conoscere la "nuova arte" nella sua terra d'origine.

Così, lasciò la giovane moglie a casa e partì per il sud. La sua mèta era Venezia, e probabilmente intraprese il viaggio al seguito di un mercante di Norimberga.

Il cammino compiuto verso l'Italia settentrionale si può ripercorrere con una certa precisione seguendo i paesaggi ad acquerello che lo documentano.

A Innsbruck, per esempio, egli realizzò un acquerello che raffigura il cortile del castello, la residenza preferita dall'imperatore Massimiliano.

Delle due vedute oggi conservate a Vienna, la più ragguardevole è quella con il cielo colorato che affascina per la precisa riproduzione dei dettagli delle costruzioni intorno alla corte, ma che presenta ancora errori prospettici.

A Venezia, Dürer avrebbe dovuto apprendere i principi dei metodi di costruzione prospettica.

Ma sembra che ad attrarlo molto di più fossero altre cose, come per esempio gli abiti delle donne veneziane, così insoliti per lui (mostrati dal disegno del 1495), oppure il soggetto per lui sconosciuto del *Granchio di mare*.

In ambito artistico, lo attiravano le opere dei pittori contemporanei che raffiguravano temi mitologici, come il quadro perdu-

Cortile del castello di Innsbruck (1494), acquerello. Vienna, Albertina.

Veduta di Arco (1495), acquerello. Parigi, Louvre.

to di Mantegna con *La morte di Orfeo*, di cui Dürer disegnò con estrema cura una copia datata 1494 e siglata con le sue lettere "A" e "d".

Quanto il giovane pittore del nord fosse rimasto affascinato dalla pittura veneziana, in particolare da quella di Gentile e Giovanni Bellini, appare dai disegni di questo periodo e dai quadri dipinti dopo il ritorno in patria. Ma i primi riflessi di questo incontro si possono riconoscere già negli acquerelli che nacquero durante il viaggio di ritorno.

Questa volta Dürer viaggiò probabilmente da solo, considerando le deviazioni che fece.

Così il suo cammino lo condusse, nella primavera del 1495, innanzitutto al lago di Garda, e verso Arco, allora città di confine veneziana.

L'acquerello che raffigura l'imponente rocca che si innalza con le sue fortificazioni rivela un rapporto completamente nuovo con lo spazio e con il colore: dal velato grigio bluastro degli ulivi si alza il contrastante grigio bruno delle rocce, e questa eco cromatica viene ripresa nelle chiare zone verdi e nei tetti rossi.

L'acquerello fu dipinto durante il viaggio di ritorno da Venezia a Norimberga. La rocca fortificata di Arco, a dominio della valle del Sarca, è raffigurata da Dürer isolata, con la voluta abolizione dei monti retrostanti. In primo piano sono i prati, i campi e gli alberi che portano al piccolo borgo e allo sprone roccioso.

Mulino ad acqua in montagna (1495), acquerello. Berlino, Kupferstichkabinett.
Il foglio quadrato è di soli tredici centimetri di lato e documenta la fase di ritorno del viaggio di Dürer. L'immagine raffigura un pendio pietroso inondato dall'acqua che scende sulla ruota del mulino e si raccoglie in un bacino sabbioso in primo piano.

Tutto ciò manifesta l'enorme progresso artistico che Dürer aveva compiuto nei pochi mesi trascorsi a Venezia.

Presso Trento, Dürer entrò di nuovo nel territorio tedesco. Nell'acquerello che mostra la città vescovile dal lato nord egli non si limita più al semplice rilevamento di dati topografici. La composizione suggerisce la profondità spaziale, con la città attraversata dall'Adige che si estende per quasi tutta l'ampiezza del quadro, e con le catene montuose che vanno a sfumare nella foschia.

Dopo un'escursione nella Val di Cembra e nella città di Segonzano, Dürer proseguì il suo cammino verso nord senza altre significative interruzioni. Documento di questa fase del viaggio è il *Mulino ad acqua in montagna* di Berlino. Mentre tutti gli altri acquerelli raffigurano complessi architettonici in lontananza, questo foglio quadrato di soli 13 centimetri di lato nasce dall'osservazione ravvicinata di un pendio pietroso inondato dall'acqua che dai canali di legno scende sulla ruota del mulino e si cerca una via tra le pietre, per raccogliersi infine in un bacino sabbioso in primo piano.

Anche la veduta della cittadina di Chiusa sull'Isarco, trasferita nell'incisione su rame *Nemesi* (*La grande fortuna*), doveva essere un appunto di viaggio ad acquerello.

Come questo esempio fa notare, gli acquerelli di Dürer non erano ideati come opere d'arte indipendenti: erano materiali di studio da rielaborare e inserire nei dipinti e nelle incisioni.

Le prime incisioni

OPO IL SUO ritorno a Norimberga, Dürer creò una propria bottega. Per sostenere l'impegno finanziario necessario, si dedicò totalmente alla grafica, prima ancora che giungessero commissioni per dipinti.

Tra le sue prime incisioni è la *Sacra Famiglia con la libellula*, quest'ultima raffigurata in basso a destra. La denominazione tradizionale del quadro, che menziona l'insetto in primo piano a destra, non è proprio esatta, perché, a giudicare dalle ali, il piccolo insetto dovrebbe rappresentare piuttosto una farfalla. Il tema della Sacra Famiglia gli fu probabilmente ispirato da un'incisione del pittore mediorenano conosciuto con il nome di "Maestro del libro di casa" o "Maestro del gabinetto di Amsterdam".

Maria è in uno spazio delimitato da un muro (simbolo mariano medievale dell'"hortus conclusus"), seduta su di un sedile erboso e, mentre Giuseppe dorme sdraiato a terra, ella solleva il bambino Gesù e lo osserva teneramente. In cielo, in corrispondenza della Vergine con il bambino, è Dio padre con la colomba dello Spirito Santo. Al di là del recinto con il cancello chiuso, è un ampio paesaggio marino incorniciato da monti. Il profondo legame tra le figure e il paesaggio dello sfondo era l'elemento che fin dall'inizio rese famosi i lavori grafici di Dürer al di là dei confini tedeschi. D'altra parte, il gioco delle pieghe della ricchissima veste di Maria dimostra quanto la sua arte facesse ancora riferimento alla tradizione tedesca tardogotica, mentre dell'esperienza del suo soggiorno italiano non c'è ancora traccia. Seguendo l'esempio di Schongauer, che egli aveva scelto a suo modello, Dürer ha siglato il foglio al margine inferiore con una prima versione di quel suo monogramma divenuto poi tanto famoso, qui eseguito con lettere che sembrano gotiche.

La sua produzione di incisore su rame si mantenne in un primo momento entro limiti ristretti; incise in formato medio alcune rappresentazioni di santi e in formato piccolo alcune figure del popolo. Come disegnatore per le xilografie, Dürer iniziò invece subito a percorrere nuove vie, ma il risultato non sembrò soddisfarlo dal punto di vista della tecnica di incisione, cosicché da allora in poi si servì del più grosso formato di un mezzo foglio di stampa.

Nella pagina a fianco: *I quattro cavalieri*, xilografia dall'*Apocalisse* (1498). **L'*Apocalisse* fu pubblicata nel 1498 in due edizioni, in tedesco in latino. Dürer prese come riferimento per lo schema e per alcuni dettagli iconografici la *Bibbia* stampata da Koberger nel 1493, a sua volta esemplata su un'edizione comparsa a Colonia nel 1480.**

Qui sopra: *Sacra Famiglia con libellula* (1495), incisione su rame. **L'immagine rivela l'interesse di Dürer per il lavoro dell'incisore noto come "Maestro del Libro di Casa". Maria è seduta su un sedile erboso, e tiene il bambino Gesù sollevato; in alto è Dio Padre con la colomba dello Spirito Santo.**

Trasporto della Croce (1498-1499), xilografia dalla *Grande Passione*.

Con ambizione si mise infatti a progettare una serie sul tema della Passione e, non più tardi di un anno dal ritorno da Venezia, iniziò i disegni preparatori per la sua più impegnativa impresa: le quindici xilografie per l'*Apocalisse*, che apparvero nel 1498 in due edizioni, una in latino e l'altra in tedesco.

Il libro, di grosso formato, mostra l'illustrazione a fronte del testo. Della stampa si occupò lo stesso Dürer, utilizzando dei caratteri messigli a disposizione dal suo padrino Anton Koberger.

Si potrebbe anzi ipotizzare che fosse stato lo stesso Koberger a ispirargli questa iniziativa, poiché Dürer utilizzò come riferimento le illustrazioni della nona *Bibbia* tedesca, stampate per la prima volta a Colonia nel 1482, pubblicate poi da Koberger nel 1483.

Dürer però, invece che xilografie di formato orizzontale, scelse un grandioso formato verticale, e si staccò dallo stile del suo modello, che presentava numerose figure di piccole dimensioni. Le figure delle sue composizioni sono invece poche e grandi. Mai prima d'allora le visioni di san Giovanni erano state rappresentate in modo più drammatico che in queste xilografie, singolarmente concepite con un forte contrasto di bianco e nero. Il fatto è che egli dava corporeità alle figure con un sistema graduale di tratteggi paralleli, che era già da tempo praticato nell'incisione su rame.

Con sorprendente velocità l'*Apocalisse* (e con essa il nome Albrecht Dürer) si diffuse in tutti i paesi d'Europa e procurò al suo autore il primo grande successo.

Intorno al 1497, mentre ancora lavorava all'*Apocalisse*, Dürer concepì il progetto di una seconda serie nello stesso formato. Si trattava di un tema che egli elaborava già da tempo, al quale lavorò fino agli ultimi anni della sua vita: la Passione di Cristo.

In una prima fase completò sette fogli del ciclo, tra cui il *Trasporto della Croce* è la composizione più matura. L'immagine del corteo che lascia la città e del Salvatore che crolla sotto il peso della croce, unisce due motivi derivati dalle incisioni in rame di Martin Schongauer, le cui forme tardogotiche vengono accentuate da Dürer; contemporaneamente, però, la costruzione anatomica del corpo muscoloso del lanzichenecco di destra è da ricondurre alle immagini dell'arte italiana che Dürer aveva conosciuto a Venezia. Le forme diverse di questi due mondi sono qui riprodotte in uno stile personale che non lascia percepire alcuna frattura.

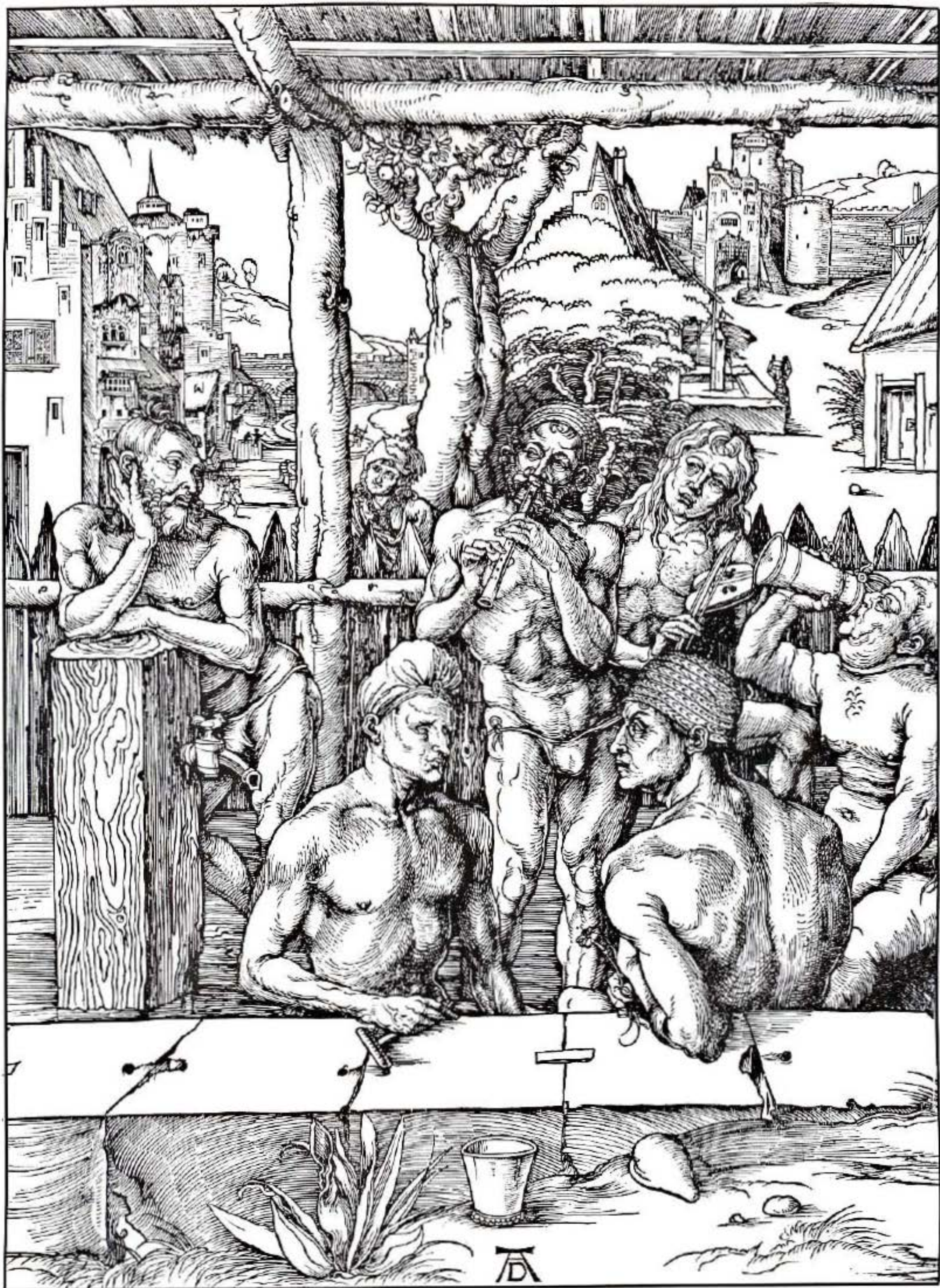
Dürer avrebbe completato questa *Grande Passione* solo nel 1510 con un frontespizio e altre quattro scene e l'avrebbe pubblicata in forma di libro con l'aggiunta del testo latino.

Un'altra testimonianza del nuovo stile introdotto nella xilografia è *La Sacra Famiglia con le tre lepri*. Il tema è pressoché identico a quello della *Sacra Famiglia con la libellula*, ma non si deve trascurare il progresso artistico.

Nonostante la riconoscibile predilezione per il movimento esasperato delle pieghe, le figure hanno una decisa monumentalità. Gli angeli che reggono una corona sopra Maria hanno il loro modello in Mantegna e Giovanni Bellini. Quello che costituisce una novità per l'arte xilografica sono il ricco sfondo paesaggistico e le piante disegnate accanto o sopra il sedile erboso. Le lepri, una delle quali sembra cercare riparo dietro una pietra, simboleggiano l'uomo che deve cercare il proprio ricovero presso la "pietra" Cristo.

Uomini al bagno, composizione risalente allo stesso periodo, rappresenta il tentativo di Dürer di sperimentare anche su un soggetto di contenuto non religioso i nuovi mezzi stilistici che aveva sviluppato.

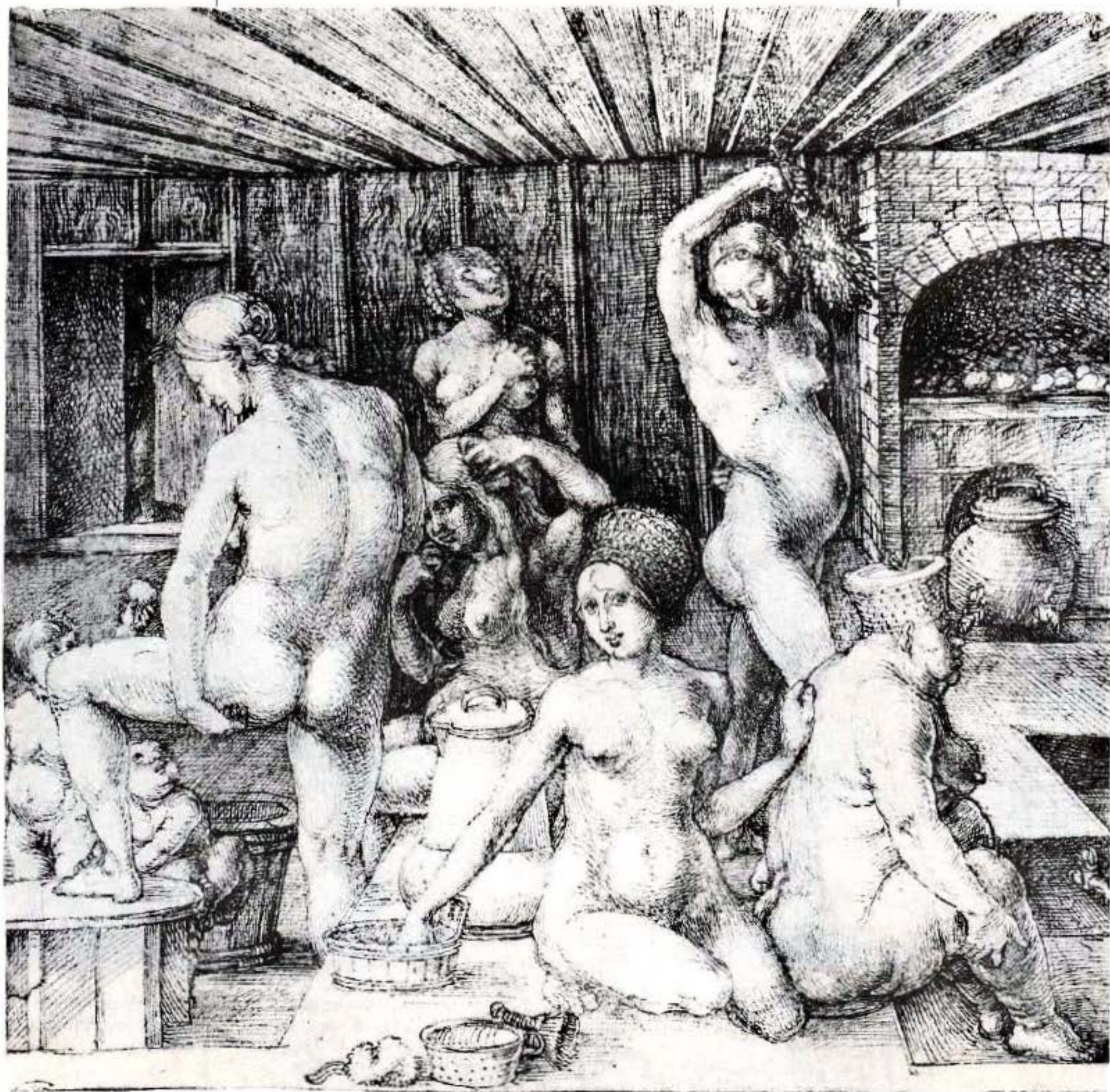
Questa composizione a tema insolito (del cui pezzo corri-

Dürer dette inizio alla serie mentre ancora lavorava all'*Apocalisse*. In una prima fase, in cui si colloca quest'immagine, completò sette fogli del ciclo. Solo nel 1510 l'opera fu terminata, con la realizzazione del frontespizio e di altre quattro scene. Nel *Trasporto della Croce*, l'influsso delle incisioni su rame di Martin Schongauer è riconoscibile nell'immagine di Cristo che crolla sotto il peso della croce; la costruzione anatomica del corpo del lanzichenecco di destra rivela invece lo studio condotto da Dürer sulle immagini dell'arte italiana.

Nella pagina a fianco:
Uomini al bagno
(1496 circa),
xilografia.
L'immagine documenta l'interesse di Dürer per la costruzione del corpo umano. Poiché Jacopo de' Barbari, durante il soggiorno veneziano del 1494-1495, non gli aveva svelato le regole sulla proporzione umana, egli si servì delle indicazioni del testo di Vitruvio.

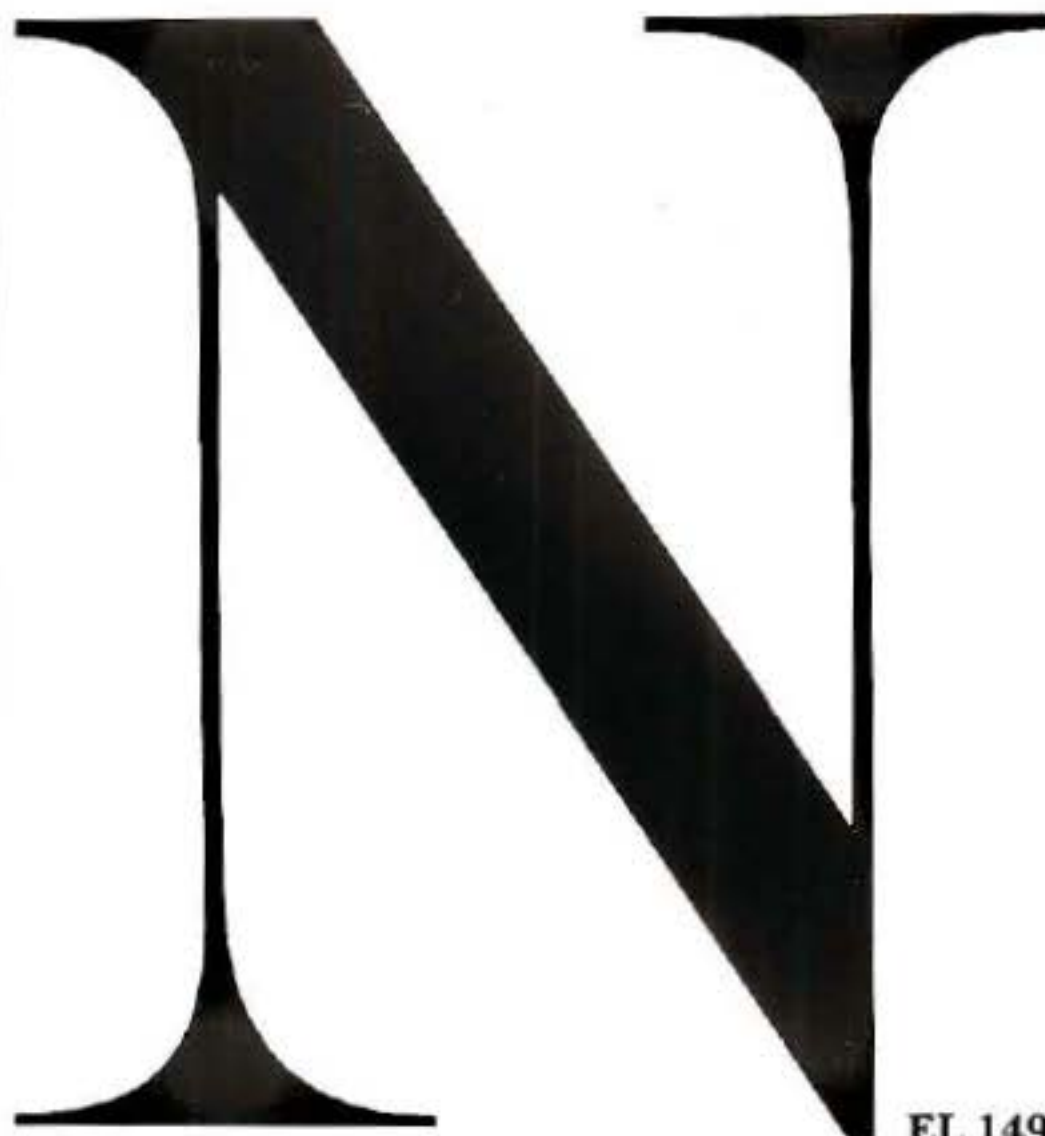
spettivo, *Donne al bagno*, è rimasto solo il disegno preparatorio) testimonia il suo interesse per il nudo maschile. Jacopo de' Barbari non gli aveva concesso di esaminare il suo metodo di costruzione della figura umana, basato su uno schema di proporzioni, ma Dürer iniziò una serie di sperimentazioni con l'aiuto delle antiche indicazioni di Vitruvio. E proprio con questa xilografia propose i primi risultati dei suoi studi. Si è tentato ripetutamente di trovare un significato per *Uomini al bagno*. Si è creduto di potervi riconoscere la personificazione delle quattro complessioni o temperamenti, unita a una incarnazione dei cinque sensi.

Questa interpretazione naufraga già per il semplice fatto che i bagnanti sono sei.

Altrettanto poco convincente è l'intento di riconoscere nelle figure le effigi di Dürer e dei suoi conoscenti: nessuna delle sei figure corrisponde per le sue fattezze e per l'età a quella dell'artista, che aveva allora circa 26 anni.

Qui sotto:
Donne al bagno (1496),
disegno.
Brema, Kunsthalle.
Era probabilmente uno studio per un'incisione, tratteggiato con estrema accuratezza. Alcune figure femminili qui raffigurate furono usate successivamente per incisioni di diverso soggetto.

Autoritratto con guanti (1498). Madrid, Prado.

L'autoritratto venne eseguito all'età di ventisei anni, come indica la scritta autografa in alto. Attraverso questa immagine Dürer si presenta come uomo di cultura e come gentiluomo: è la valutazione del ruolo dell'artista tipica dell'Italia rinascimentale, più che dell'ambiente tedesco, dove l'artista era ancora considerato un artigiano.

Lo scorcio del XV secolo

EL 1498, STESSO anno in cui fu pubblicata l'*Apocalisse*, Dürer realizzò il proprio *Autoritratto con guanti*, oggi al Prado di Madrid.

La chiara, serena cromìa del dipinto è una fedele espressione dello stato interiore dell'artista. Dürer si è ritratto accanto a una finestra che si apre sul paesaggio alpino illuminato dal sole. Indossa una elegante veste all'ultimissima moda e dei guanti di morbida pelle coprono le mani, che tiene una nell'altra con un certo abbandono. Anche i capelli biondi, lunghi e a boccoli, rivelano il gusto dell'epoca; solo la barba era qualcosa di un po' insolito per allora.

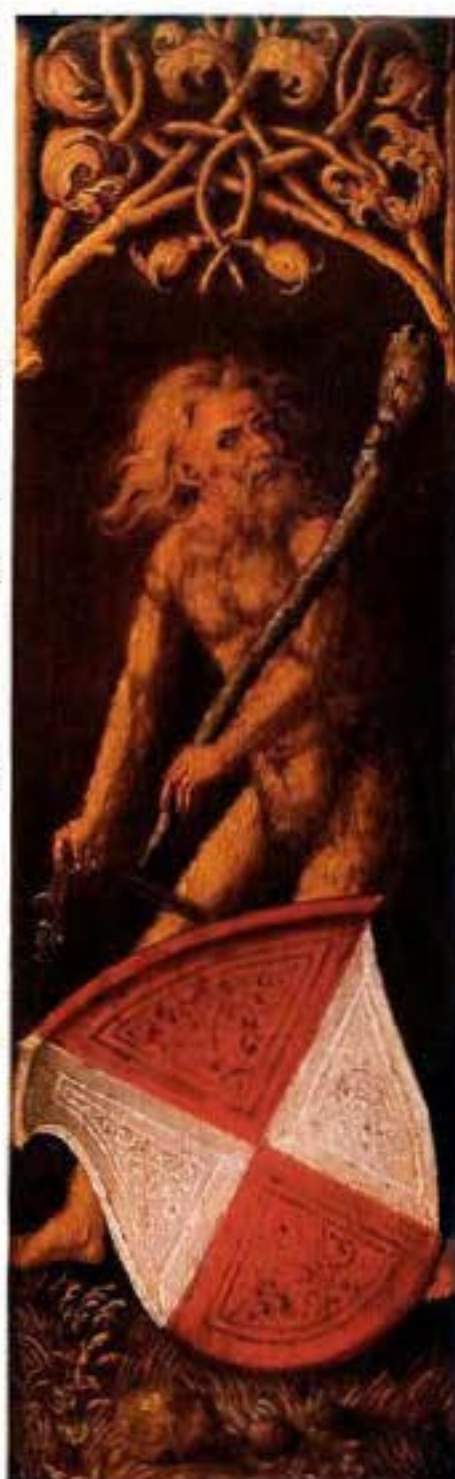
Quello che emerge dal quadro è certamente un alto concetto di se stesso. Ma non si può non tener conto che il ventiseienne pittore era stato appena accolto nella cerchia degli umanisti di Norimberga e che frequentava dunque l'élite intellettuale della sua città. Le considerazioni di ordine psicologico e sociologico non devono neppure farci dimenticare che Dürer riuscì con questo dipinto a realizzare uno dei ritratti più efficaci e al tempo stesso più belli di quel secolo.

All'epoca di questo *Autoritratto*, Dürer era ormai un pittore richiesto, che aveva già dipinto alcune pale d'altare, ma che era particolarmente ricercato per il suo talento di ritrattista.

Di grande interesse sono i ritratti su tela delle due sorelle Fürleger, del 1497 (che oggi si trovano a Francoforte sul Meno e a Berlino). *La Fürlegerin con i capelli raccolti* siede vicino a una finestra da cui si intravede un paesaggio.

Gli stemmi riportati su ambedue i ritratti caratterizzano le due immagini femminili: mentre uno presenta una piccola croce inserita tra i due pesci araldici, indicando così che la fanciulla appartiene a un ordine religioso, l'altro stemma presenta un giglio tra i pesci, indicando che la donna ritratta fa parte di una famiglia della borghesia.

Le due fanciulle sono dipinte come prossime al matrimonio: l'una sul punto di entrare come novizia in un convento, l'altra sul punto di andar sposa. E Dürer riuscì ad indicare le due mete diverse non solo con il portamento, ma anche con il contrasto cromatico.

Ma il ritratto più efficace dipinto da Dürer prima della fine del secolo è quello di *Oswolt Krel*, del 1499 (oggi a Monaco). Il

Ritratto di Oswolt Krel e Uomini delle selve (1499)
Monaco,
Alte Pinakothek.

rappresentante della società commerciale di Ravensburg a Norimberga è vestito aristocraticamente in nero. Con la mano destra trattiene il mantello aperto, imbottito di pelliccia, che è appoggiato sulla spalla sinistra. L'uomo, ancora giovane e dal volto estremamente espressivo, ha uno sguardo serio e acuto e il rosso vivo dello sfondo ne accentua l'aggressività.

I due sportelli laterali, che originariamente si chiudevano sulla tavola, mostrano le insegne araldiche di Oswolt Krel e quelle della sua sposa. I due scudi araldici sono retti da due *Uomini delle selve* armati di clava, collocati sotto un baldacchino di rami.

Nello squarcio di paesaggio, che si intravvede dalla finestra accanto alla quale è Oswolt Krel, i rami degli alberi sembrano più cifre grafiche che non una restituzione naturalistica: non hanno certo la ricchezza e l'accuratezza che presentano i paesaggi ad acquerello realizzati da Dürer negli anni successivi al suo ritorno dall'Italia.

Tra le primissime opere di questo gruppo è l'*Isolotto sullo stagno con casetta* di Londra, che mostra uno di quei piccoli padiglioni a forma di torre che venivano eretti in Germania già dal XIV secolo, di preferenza sugli isolotti: l'*Isolotto sullo stagno con casetta* si trovava a ovest delle mura cittadine di Norimberga, in uno stagno collegato al fiume Pegnitz.

Intorno al 1497, Dürer inserì l'immagine dell'edificio a torre sullo sfondo dell'incisione *Madonna con la scimmia*. È sorprendente con quale precisione egli sia riuscito a trasporre nel bianco e nero della grafica le sfumature cromatiche dell'acquerello.

Ed è interessante notare che, mentre Dürer per l'immagine della Madonna con il bambino prese come riferimento alcuni modelli italiani, il tratto pittoresco della piccola costruzione sullo

Oswolt Krel, membro di un'insigne famiglia sveva e agente della società commerciale di Ravensburg a Norimberga, è raffigurato con ricche vesti e con il volto e lo sguardo estremamente espressivi. Nelle due tavole ai lati, le immagini di due *Uomini delle selve* armati di clava che reggono gli scudi araldici.

Qui sopra:
Madonna con la scimmia (1497 circa), incisione su rame.

A destra:
Isolotto sullo stagno con casetta, particolare (1495 circa), acquerello. Londra, British Museum.

sfondo, insolito per occhi italiani, spinse artisti come Giulio Campagnola o Cristoforo Robetta a copiare nelle loro incisioni la casa dello stagno: un tipico esempio di reciproca fecondazione artistica.

In quegli anni, Dürer utilizzò in altre occasioni i propri studi ad acquerello nelle composizioni delle incisioni. Per esempio, inserì nel *Mostro marino*, sulla sponda al di sotto della rocca, una veduta dal lato nord (purtroppo non conservata) del castello imperiale di Norimberga.

È controverso se nel caso del *Mostro marino* sia rappresentato il tema di una saga germanica o se si tratti invece della storia di Anna Perenna ripresa dai *Fasti* di Ovidio.

A questo punto, i paesaggi ad acquerello non costituiscono più per Dürer esclusivamente l'accurata registrazione di una situazione topografica; lo interessano invece sempre più il gioco dei colori e le variazioni di questi al mutare della luce. Uno dei fogli più importanti in questo senso è l'acquerello *Stagno in un bosco* (conservato a Londra).

Qui la superficie del piccolo bacino d'acqua appare nero-azzurra e presenta una corrispondenza cromatica con le nuvole scure, tra le quali la luce del sole che tramonta risplende in toni di giallo e arancio e colora di un verde brillante le piante sul bordo dello stagno.

Ancora più evidente è il modo in cui la luce si trasforma nei *Mulini su un fiume*, l'acquerello in grosso formato conservato a Parigi.

Gli edifici raffigurati sono gli stessi che si vedono sullo sfondo del *Mulino* di Berlino, solo che Dürer questa volta si collocò direttamente sulla riva del Pegnitz. La luce del tramonto dopo un temporale dà ai tetti degli edifici un colore grigio

L'acquerello venne eseguito probabilmente subito dopo il ritorno in patria dall'Italia e mostra l'immagine di uno di quei padiglioni a torre che venivano eretti sugli isolotti in Germania fin dal XIV secolo. Questa immagine venne poi inserita nell'incisione della *Madonna con la scimmia* del 1497 circa, e in altre di artisti italiani, come Giulio Campagnola e Cristoforo Robetta.

Stagno in un bosco (1495-1497), acquerello. Londra, British Museum.

argento e bruno, e la filigrana scura del ponticello bagnato sembra che goccioli ancora della pioggia del temporale appena cessato. La chioma dell'enorme tiglio riluce di un verde intenso e allo stesso tempo viene modellata dal contrasto fra le zone di luce gialla tendente al bianco e le ombre profonde e quasi nere.

Il gioco cromatico del sole, all'alba o al tramonto, contro le nuvole scure aveva già affascinato i pittori, a sud e a nord delle Alpi, ma gli effetti pittorici ottenuti da Dürer si ritroveranno solo nella pittura del XVII secolo, o nell'Impressionismo del XIX secolo.

Nel foglio *Valle presso Kalchreuth* del 1500 circa, della collezione di Berlino, Dürer raggiunse quasi l'"impressione" degli acquerelli di Cézanne.

Un posto particolare tra i paesaggi ad acquerello occupa il gruppo di studi che Dürer creò in una cava di pietra nei dintorni di Norimberga. Si tratta prevalentemente di rilevamenti di singole zone rupestri (come per esempio nel foglio dell'Ambrosiana), ma il carattere frammentario di questi fogli non lascia alcun dubbio che per l'artista non fossero altro che materiale di studio.

Intorno al 1498 la famiglia patrizia dei Paumagartner commissionò a Dürer un altare a portelli per la Katharinenkirche di Norimberga.

È la più grande pala d'altare dell'artista (integralmente conservata alla Alte Pinakothek di Monaco), e mostra nella parte centrale la nascita di Cristo e nelle laterali le monumentali figure di san Giorgio e sant'Eustachio. Le facciate esterne di questi due sportelli laterali, che mostrano le figure di Maria e dell'arcangelo Gabriele, sono opera di bottega.

Il suggerimento dei committenti dovette contribuire in modo

È uno degli acquerelli eseguiti da Dürer dopo il primo soggiorno in Italia. Risulta evidente quanto interessasse all'artista il gioco dei colori e il loro variare con le mutazioni della luce. Alla superficie nero azzurra dello stagno in primo piano corrisponde in alto la macchia scura delle nuvole, tra le quali filtra la luce gialla e arancio del sole che tramonta.

Qui sopra:
Mulini su un fiume
(1495-1497),
acquerello,
Parigi,
Bibliothèque Nationale.
Il mulino raffigurato è presso il fiume Pegnitz, fuori della città di Norimberga, vicino alla chiesa di San Giovanni, dove fu sepolto Dürer. Il paesaggio è còlto dopo un temporale: la luce del tramonto dà ai tetti degli edifici un colore grigio argento e bruno e la chioma del tiglio in primo piano riluce di un verde intenso.

determinante a creare quel disequilibrio formale che l'altare ha quando le ali sono aperte. Infatti le due figure di santi dipinti a grandezza quasi naturale non sono proporzionate alle figure della tavola centrale che sono in scala più ridotta.

Di fronte all'impressione complessivamente positiva dell'*Altare Paumgartner*, le carenze nella costruzione prospettica degli edifici nella tavola centrale danno meno nell'occhio. Esse, tuttavia, indicano che, negli anni intorno al 1500, Dürer conosceva della prospettiva solo la regola base, secondo cui tutte le linee che corrono perpendicolari alla superficie del quadro sembrano convergere in un punto al centro del quadro stesso.

Dürer in questo caso si assunse addirittura il difficile compito delle aperture ad arco che appaiono di scorcio ai due lati dello scenario, che acquista così l'aspetto di una stretta strada cittadina. Con una simile arditezza, era impossibile evitare alcuni errori, che però quasi scompaiono nell'eccellente composizione totale, nella quale sono inserite le sette piccole figure dei donatori. La struttura compositiva è determinata dai diversi piani inclinati che corrono da sinistra in basso verso destra in alto: il più basso viene individuato dal bastone di Giuseppe e dalle tre piccole figure delle donatrici; il capo di Giuseppe e quello di Maria formano il livello successivo; la tettoia in legno sotto cui è inginocchiata Maria e le tavole in alto riprendono questa direzione.

Secondo una antica tradizione le teste dei due santi sugli sportelli laterali ritraggono i fratelli Stephan e Lukas Paumgartner.

Probabilmente anche la sproporzione delle figure si spiega col desiderio di venir riconosciuti. Se le annotazioni tradizionali sono esatte, i due santi in piedi si possono considerare i più antichi ritratti a figura intera.

Nelle pagine successive:
Altare Paumgartner
(1498-1504 circa).
Monaco, Alte Pinakothek.
Il trittico presenta al centro la *Natività di Cristo* e ai lati le immagini di *San Giorgio* e *Sant'Eustachio*. Venne commissionato nel 1498 per la Katharinenkirche di Norimberga, ma fu eseguito nei primi anni del Cinquecento: i due santi, infatti, sono legati in modo evidente agli studi sulle proporzioni degli anni 1500-1504. Nella tavola centrale sono alcuni membri della famiglia Paumgartner. Le immagini di san Giorgio e sant'Eustachio sono presunti ritratti di Stephan e Lukas Paumgartner.

Gli inizi del Cinquecento

Qui sopra: *Autoritratto da nudo* (1500-1505), disegno. Weimar, Schlossmuseum.

Nella pagina a fianco: *Autoritratto con pelliccia* (1500). Monaco, Alte Pinakothek.

ELL'ANNO 1500 Dürer aveva appena oltrepassato, secondo la concezione del suo tempo, la soglia dell'età virile. Attraverso l'attività grafica aveva già acquisito una fama europea.

Le sue incisioni su rame superarono presto, per precisione e accuratezza nell'esecuzione, quelle di Schongauer. Presumibilmente incitato dagli amici di formazione umanistica, egli aveva per primo introdotto rappresentazioni che richiamano i concetti anticheggianti della filosofia neoplatonica di Marsilio Ficino e del suo circolo.

Inoltre, egli affrontò nelle sue incisioni su rame i due problemi artistici di cui si occupavano gli artisti italiani da circa un secolo: le proporzioni del corpo umano e la prospettiva.

Mentre però Dürer fu presto in grado di rappresentare un corpo nudo maschile prossimo all'ideale degli antichi, le sue conoscenze in campo prospettico restarono invece incomplete ancora a lungo.

Che Dürer fosse cosciente del proprio ruolo nel processo di evoluzione dell'arte lo prova l'*Autoritratto* del 1500, conservato a Monaco.

In esso egli adottò una posizione rigidamente frontale, secondo uno schema di costruzione utilizzato nel Medioevo per l'immagine di Cristo.

In questo senso, egli si riferisce alle parole della creazione dell'*Antico Testamento*, ovvero che Dio creò l'uomo a propria somiglianza. Tale idea era stata affrontata in particolare dai neoplatonici fiorentini vicini a Ficino, e non veniva riferita solo all'apparenza esteriore, ma anche riconosciuta nelle capacità creative dell'uomo.

Perciò Dürer pose accanto al proprio ritratto un'iscrizione, il cui testo, tradotto dal latino, indica: «Io Albrecht Dürer di Norimberga, all'età di 28 anni, con colori eterni ho creato me stesso a mia immagine». Con intenzione qui è stato scelto il termine "creato" piuttosto che "dipinto", come ci si sarebbe aspettati nel caso di un pittore.

L'*Autoritratto* del 1500 non nasce però come un atto di presunzione, bensì indica la considerazione che gli artisti europei di quel tempo avevano di se stessi. Ciò che persino i grandi artisti italiani, come per esempio Leonardo da Vinci, avevano

espresso solo a parole, Albrecht Dürer lo espresse nella forma dell'autoritratto.

L'esatto opposto di questa rappresentazione di sé è un disegno a pennello (conservato a Weimar) su carta preparata con un colore verde di fondo, nel quale l'artista si è ritratto nudo con un realismo spietato.

Questo foglio, compiuto fra il 1500 e il 1505 circa, prova la enorme grandezza dell'uomo e dell'artista Dürer. Si deve però prendere atto del fatto che queste due testimonianze di autosservazione e di autovalutazione, finché Dürer rimase in vita, furono così poco conosciute dal vasto pubblico quanto gli scritti letterari di Leonardo.

Esso acquista però un importante significato anche in un altro senso, quello degli studi sulla proporzione, che negli anni dopo il 1500 diedero i loro primi risultati.

Poiché Jacopo de' Barbari, che in quell'anno era andato a risiedere a Norimberga come pittore dell'imperatore Massimiliano, né a Venezia nel 1494 né ora aveva voluto rivelare a Dürer il principio della costruzione delle figure umane secondo un canone di proporzione, questi provò sperimentalmente a stabilire quelle regole fondamentali che gli si negava di conoscere, protette come segreto di bottega.

L'unico suo punto di riferimento erano le scarse indicazioni sulle proporzioni del corpo umano nell'opera dell'antico teorico dell'architettura Vitruvio. Dürer applicò poi queste indicazioni anche nella costruzione del corpo femminile.

Il risultato furono le forme poco piacevoli della dea Nemesi nell'incisione omonima.

Come modello letterario per la *Nemesi*, egli prese i versi di

Nemesi o Grande Fortuna (1502), incisione su rame.
L'immagine della dea del destino è una contaminazione tra la romana Fortuna e la greca Nemesi, secondo quanto è detto nel testo poetico di Poliziano intitolato *Manto*. La figura femminile, alata, dalle forme possenti, poggia su una sfera e le nuvole sembrano cedere sotto il peso della gravità del suo dominio. Il paesaggio in basso è stato identificato con il villaggio di Chiusa (Klausen) nella valle dell'Isarco in Tirolo, lungo la via percorsa dall'artista nel suo viaggio verso Venezia.

La nascita della Vergine, xilografia dalla *Vita di Maria* (1500-1511).
Dürer progettò la serie xilografica della *Vita di Maria* prima di completare la *Grande Passione* (1498), e iniziò a lavorarvi poco dopo il 1500; entro il 1504 terminò sedici fogli, e completò la serie solo nel 1510-1511.

Adamo ed Eva, (1504), incisione su rame.
Dell'incisione esiste un disegno preparatorio con ambedue le figure alla Pierpont Morgan Library di New York. L'immagine si inserisce negli studi condotti da Dürer nei primi anni del Cinquecento sulle proporzioni del corpo umano per i quali, probabilmente, si servì anche di modelli dalla statuaria antica: per la figura di Adamo, infatti, il riferimento potrebbe essere l'*Apollo del Belvedere*, a lui noto attraverso qualche riproduzione.

Angelo Poliziano intitolati *Manto*, che erano comparsi a stampa a Milano nel 1499.

La dea del destino, così come l'aveva raffigurata il poeta fiorentino, è una commistione tra la romana Fortuna e la greca Nemesi. Nell'incisione di Dürer, è una figura femminile possente, nuda e alata, che, posta su un globo, si muove sospesa tra le nubi.

Una tale pesante rappresentazione non si può imputare solo alle insufficienti conoscenze di Dürer a proposito delle proporzioni femminili: gli altri suoi nudi femminili dimostrano che egli adottò intenzionalmente questo corpo di forme pesanti e non belle, che rispecchiasse la fatidica gravità del suo dominio, cosicché sotto il suo peso i lembi delle nuvole cedono.

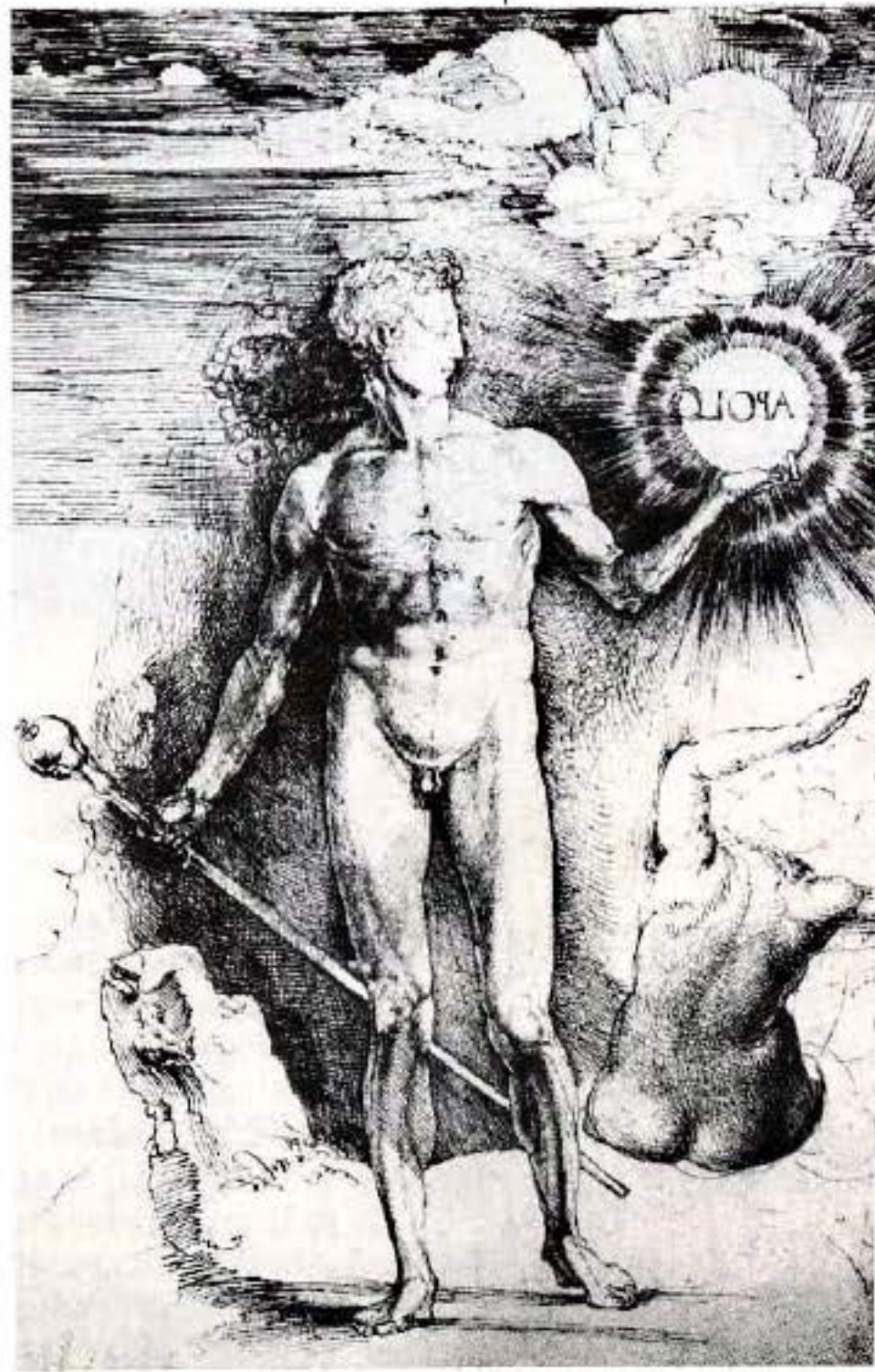
L'influsso che l'arte di Jacopo de' Barbari esercitò comunque sugli studi sulla proporzione di Dürer si può riconoscere nel disegno a penna dell'*Apollo* conservato a Londra.

Dürer trasformò il proprio disegno sulla base dell'incisione su rame del maestro veneziano intitolata *Apollo e Diana*, e non rimasero che pochi elementi della sua originaria concezione dell'Apollo.

La coppia di Apollo e Diana, fratello e sorella, rappresenta le divinità astrali del Sole e della Luna. Diana, la dea Luna che discende, si protegge contro lo splendente chiarore del Sole che squarcia le nubi.

Ma il risultato artistico più completo di qusta fase dei suoi studi sulla proporzione Dürer lo propose nella incisione su rame *Adamo ed Eva*, datata 1504.

Per la figura di Adamo egli fece probabilmente riferimento (come già per l'Apollo del disegno di Londra) a una riproduzio-

Apollo e Diana (1501-1502), disegno. Londra, British Museum.
Nel 1501-1502 Dürer fece quattro studi di corpi maschili (tre raffiguranti Apollo ed uno Esculapio) seguendo il canone di Vitruvio. Apollo è raffigurato con lo scettro e il disco solare in cui la scritta «Apolo» rovesciata indica forse che l'artista pensò di usare il disegno per un'incisione. Le immagini del Sole e della Luna riprendono un'incisione di Jacopo de' Barbari in cui Apollo trionfante con arco e freccia sovrasta la Luna che "tramonta", mentre nel disegno di Dürer è raffigurata nell'atto di ripararsi dai raggi del sole.

La grande zolla (1503), acquerello. Vienna, Albertina.
È questo il più famoso studio di piante di Dürer: l'acuta precisione del disegno fa assumere dimensioni gigantesche agli esili fili d'erba e ai fiori del dente di leone, della pampinella e dell'achillea.

ne dell'*Apollo del Belvedere*, statua scoperta solo pochi anni prima in uno scavo presso Roma.

Tra gli animali che abitano il Paradiso insieme alla coppia sono lepri, gatti, un bue e un alce, che vengono interpretati come simboli dei quattro temperamenti umani; il camoscio sulla roccia simboleggia l'occhio di Dio che dall'alto tutto vede, e il pappagallo la lode innalzata al creatore.

Ancor prima di completare la frammentaria *Grande Passione*, Dürer aveva già iniziato a lavorare su un nuovo progetto: la serie xilografica della *Vita di Maria*, che doveva aver iniziato già poco dopo il 1500; entro il 1504 portò a termine sedici fogli e l'intera serie fu completata solo nel 1510-1511.

La raffigurazione con *La nascita della Vergine* è forse il foglio più bello di tutta la serie. Dürer fece una descrizione realistica dell'attività in una camera per puerpere nella Germania del tempo.

Leprotto (1502), acquerello. Vienna, Albertina. **Di questo famoso foglio furono fatte già all'epoca di Dürer numerose riproduzioni, una delle quali era in possesso dello scultore romano del XVII secolo Pietro Tacca.**

La partoriente, sant'Anna, è assistita da due donne e giace in un letto sfarzoso, posto alla profonda estremità della stanza. Intanto, la neonata viene preparata per il bagno da un'altra ancella. Le restanti donne presenti trovano ristoro dalle fatiche compiute nel "rinfresco del battesimo", costume in uso all'epoca.

In questo periodo della prima maturità, Albrecht Dürer fu sollecitato dalla diffusa devozione per la Madonna a composizioni nuove e talvolta sorprendenti, come per esempio quella del disegno a penna e acquerello del 1503, la *Madonna degli animali*. La figura di Maria col bambino è una evoluzione ulteriore della Vergine dell'incisione della *Madonna con la scimmia*: anch'ella siede come in trono su di un sedile erboso; intorno a lei sono disegnati piante e animali in gran numero; sullo sfondo a destra è raffigurato l'annuncio dell'angelo ai pastori, mentre a grande distanza si avvicina da sinistra il corteo dei tre Magi.

Cristo è dunque rappresentato come Signore non solo degli uomini, ma anche degli animali e delle piante. La volpe legata a una corda rappresenta il male, privato della sua libertà di agire.

Probabilmente questo disegno a penna e acquerello era un lavoro preparatorio per un dipinto o per una grande incisione su rame. Ma ciò che veramente colpisce in questo foglio è l'iconografia, per la quale non esiste confronto.

Una gran quantità di studi e di incisioni su rame mettono in evidenza l'interesse che Dürer ebbe per le immagini della flora e della fauna.

Il *Leprotto* è datato 1502, e *La grande zolla* porta la data, appena ancora leggibile, del 1503. I due fogli (appartenenti al fondo dell'Albertina di Vienna), che Dürer fece ad acquerello e a guazzo, sono tra le produzioni più alte dell'arte europea. Mai animali e piante furono compresi nel loro essere in forme più compiute che in questi realistici studi di natura, anche se il pittore non eccede nella riproduzione dei dettagli. Proprio nell'immagine della lepre si nota che, accanto a punti in cui i peli sono accuratamente tratteggiati, ce ne sono altri in cui non se ne dà il minimo segno all'interno della zona di colore; e anche per la zolla di terra, il terreno dal quale spuntano fuori le erbe è solo sommariamente accennato.

Non si sa quale significato abbiano avuto per l'artista stesso opere di questo tipo; infatti, diversamente dai paesaggi ad acquerello, esse riaffiorano molto raramente in altri contesti.

Tuttavia, poiché Dürer fece con estrema cura alcuni studi di natura su pergamena, si potrebbe supporre che accordasse a esse un valore intrinseco che si fondava, in ugual misura, sia sull'apparente realismo che sulla virtuosa esecuzione tecnica.

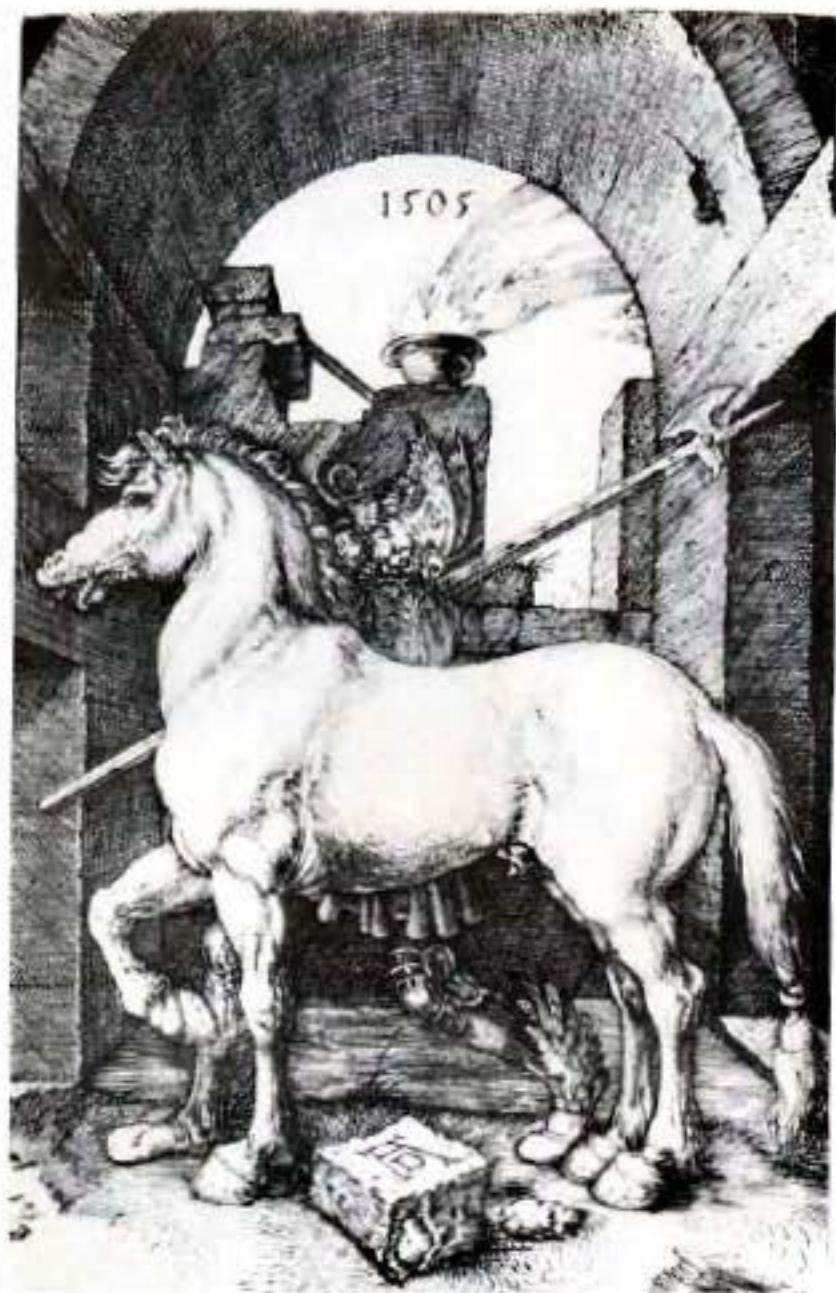
Un ruolo particolare fra gli studi di animali acquistano i disegni con cavalli. Essi infatti documentano con estrema chiarezza che Dürer doveva conoscere gli studi di Leonardo sui cavalli delle stalle di Galeazzo Sanseverino a Milano. Sanseverino visitò più volte a Norimberga uno degli amici più intimi di Dürer, Willibald Pirckheimer, che avrebbe potuto fargli conoscere le incisioni dei disegni di cavalli fatti da Leonardo. Il risultato dell'incontro con gli studi di Leonardo (preparatori del monumento Sforza) è evidente nell'incisione su rame *Il piccolo cavallo* del 1505, in cui l'elemento leonardesco è riconoscibile specialmente nella testa dell'animale.

Rispetto ai più famosi studi di animali e di piante o rispetto ai paesaggi ad acquerello, molto minore attenzione hanno incontrato gli studi di costume eseguiti a pennello.

Tra questi è da annoverare il disegno del *Cavaliere* del 1498 (ora a Vienna), sul cui margine superiore Dürer pose queste parole: «Questa era l'armatura dell'epoca in Germania». Gli errori di disegno nella testa e nelle zampe anteriori del cavallo, come anche la cromìa limitata ai toni di blu e di bruno, fanno ipotizzare che il foglio fosse stato concepito come uno studio di natura.

Solo nel 1513 questo disegno trovò una nuova utilizzazione, insieme con uno studio di paesaggio più vecchio, nella famosa incisione *Il cavaliere, la morte e il diavolo*.

Un altro studio di costume, la *Dama di Norimberga in abito da sposa* (o *da ballo*) del 1500, venne inserito nel 1503 da Dürer nella prima incisione su rame datata, intitolata *Le insegne della morte*.

L'elmo che qui figura riprende invece uno studio ad acquerello che mostra un elmo da torneo ripreso da tre punti diversi. Egli fece dunque confluire diversi lavori preparatori, in questa composizione unitaria, che è un'impressionante allegoria araldica.

Nella pagina a fianco:
Donna di Norimberga in abito da sposa (o da ballo) (1500),
disegno acquerellato.
Vienna, Albertina.

Qui sopra:
Il piccolo cavallo (1505),
incisione su rame.

Qui sotto:
Cavaliere (1498),
disegno acquerellato.
Vienna, Albertina.

Nella pagina a fianco:
Le insegne della morte
(1503),
incisione su rame.
Nell'allegoria confluirono diverse immagini di lavori precedenti: la veste della donna riprende uno studio conservato a Portland (Oregon), e l'elmo in primo piano deriva dall'acquerello con *Un elmo ripreso da tre punti diversi* del Louvre di Parigi.

Ma non sempre Dürer ha usato gli studi di costume, di animali o di piante per creare i propri lavori grafici. La xilografia su foglio unico *I santi eremiti Antonio e Paolo* ha delle assonanze con alcuni suoi studi più antichi.

Così, per esempio, il bosco ricorda molto più *Lo stagno in un bosco* che non gli alberi dello schizzo di composizione rimastoci, e la testa del capriolo riecheggia un disegno conservato a Kansas City.

Dopo l'*Altare Paumgartner*, Dürer fece nella pittura progressi notevoli. Nel limitato numero di dipinti che realizzò nei primi anni del XVI secolo, il più eccezionale è l'*Adorazione dei Magi* del 1504, conservato agli Uffizi di Firenze.

La composizione appare semplice, e il legame tra la struttura architettonica delle rovine e il paesaggio è continuo. Dal punto di vista cromatico, il quadro è caratterizzato dalla terna di colori rosso, verde e ardesia. Probabilmente l'artista non progettò gli archi a tutto sesto, nota architettonica dominante nel quadro, in relazione con la costruzione a prospettiva centrale (che è rilevabile nei gradini al lato destro), ma piuttosto li costruì a parte e solo in un secondo momento li inserì nella composizione. Nel quadro si inseriscono poi gli studi di natura della farfalla e del cervo volante, simboli della salvezza dell'uomo ottenuta per mezzo del sacrificio di Cristo.

Qui sopra:
L'adorazione dei Magi
(1504).
Firenze, Uffizi.
È una delle opere più significative del decennio tra il primo e il secondo viaggio in Italia, in cui si evidenziano gli studi sulla prospettiva nella costruzione architettonica alle spalle del gruppo centrale, e gli studi di natura (nei particolari delle piante e degli animali in primo piano a destra).

Dopo il secondo viaggio in Italia

Qui sopra:
La festa del Rosario (1506).
Praga, Nàrodni Galerie.
Nella pagina a fianco:
La festa del Rosario,
particolare.

L'artista reca un foglio in cui è scritto che il dipinto venne eseguito in soli cinque mesi. Commissionato probabilmente dai Függer di Augusta per la chiesa della nazione tedesca a Venezia, San Bartolomeo, il dipinto venne visto dal doge e dal patriarca mentre era ancora in lavorazione. In primo piano è la Madonna che pone una ghirlanda sulla testa dell'imperatore, mentre a sinistra è il papa.

ELLA TARDA estate o ai primi dell'autunno del 1505, Dürer interruppe il lavoro e si mise di nuovo in viaggio verso l'Italia, probabilmente con il desiderio di completare le proprie conoscenze sulla prospettiva. Tornò dunque a Venezia, questa volta passando per Augusta, la Carinzia e il Friuli.

Sul suo soggiorno nella città lagunare, durato quasi un anno e mezzo, si trovano notizie nelle lettere che egli scrisse all'amico Willibald Pirckheimer, della famiglia patrizia di Norimberga. In esse racconta che ad Augusta, durante il viaggio di andata, aveva ricevuto l'incarico di dipingere un altare per la comunità tedesca di Venezia, nella chiesa di San Bartolomeo, da terminare per la metà del maggio 1506. I donatori erano probabilmente i Függer di Augusta, che mantenevano stretti legami commerciali con Venezia e Roma. Proprio all'inizio del suo soggiorno, ancor prima di mettersi al lavoro per questa importante commissione, egli dipinse il *Ritratto di giovane dama*. Sebbene il quadro, che porta la data del 1505 e che oggi si trova a Vienna, non sia stato portato a termine completamente da lui, può essere considerato il ritratto femminile più affascinante tra quelli di sua mano.

Dürer preparò questa pala con la massima cura. Tra i singoli studi conservati, il *Ritratto di un architetto* (ora a Berlino, come la maggior parte dei fogli compiuti a Venezia) è eseguito su carta blu ad acquerello bianco e nero, con la tecnica del disegno a pennello che aveva appreso dai pittori del posto.

Tra i lavori preparatorî costituisce un'eccezione lo *Studio per il mantello del papa* (conservato a Vienna), un semplice disegno a pennello su carta bianca in cui il motivo del mantello è però accennato in un morbido colore ocra e violetto.

Il dipinto noto come *La festa del rosario* non fu realizzato così velocemente come Dürer aveva sperato. Fu solo alla fine del settembre 1506 che egli poté comunicare a Pirckheimer che l'opera era conclusa, e, prima che fosse terminata, il doge e il patriarca di Venezia si recarono nella sua bottega per vedere la tavola.

Al centro del dipinto è la Madonna in trono che, insieme con il bambino Gesù e san Domenico, distribuisce ghirlande di rose ai rappresentanti della cristianità, a capo dei quali sono l'imperatore e il papa. A sinistra, dal lato degli ordini ecclesiastici, al

Qui sopra:
Ritratto di Girolamo Tedesco (1506), disegno. Berlino, Kupferstichkabinett.
Raffigura l'architetto che aveva ricostruito il Fondaco dei Tedeschi a Venezia, ritratto nella *Festa del Rosario* all'estrema sinistra in basso. Il personaggio va probabilmente identificato con l'architetto Girolamo Tedesco, originario di Augsburg.

Nella pagina a fianco:
Ritratto di giovane dama (1508). Vienna, Kunsthistorisches Museum.
Il ritratto di giovane donna è considerato il primo lavoro eseguito da Dürer durante il suo secondo soggiorno in Italia.

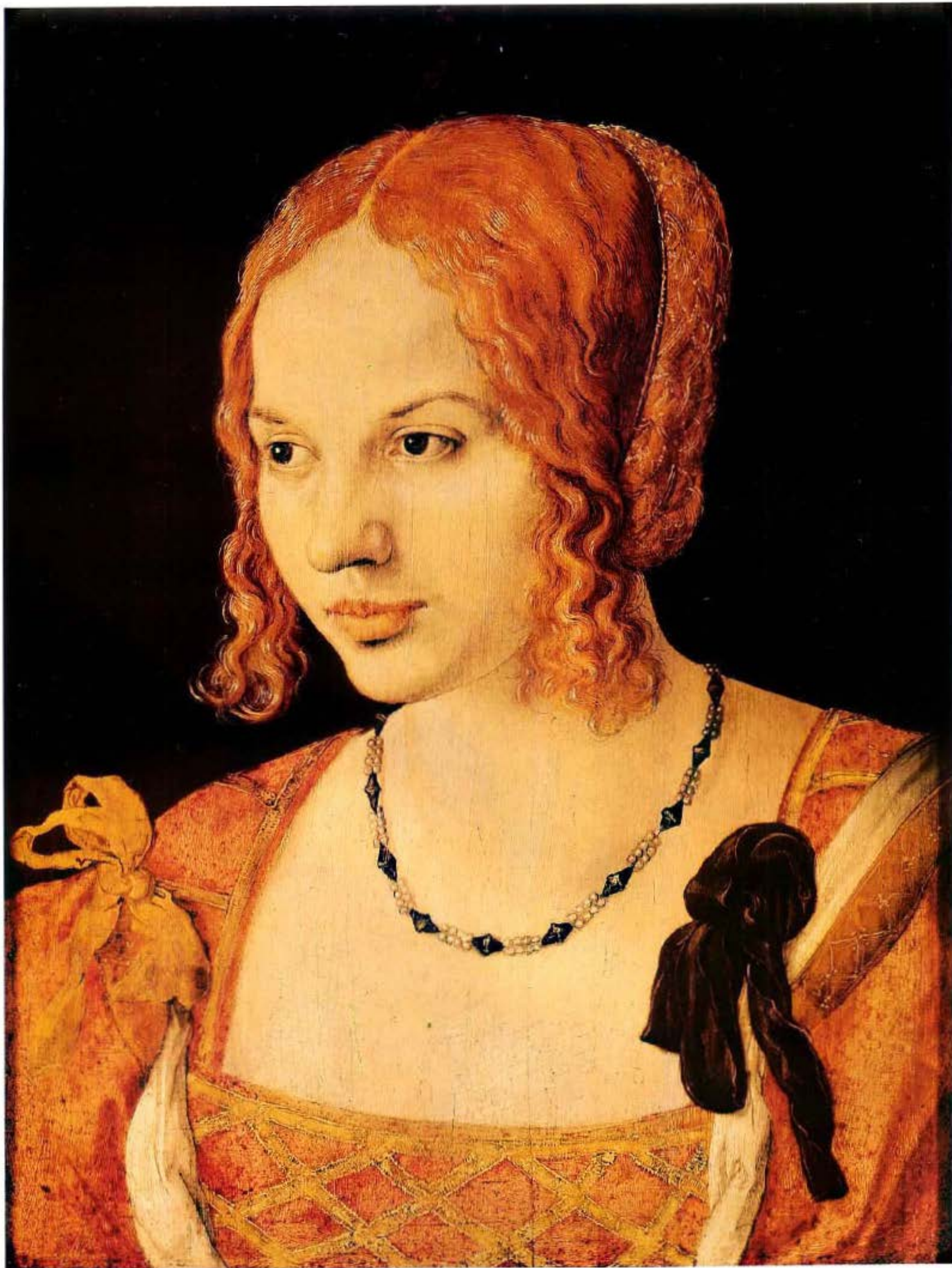
margine del quadro, è il patriarca; sul lato opposto è probabilmente raffigurato il committente Ulrich Függer con una veste blu. Accanto a lui è l'architetto che aveva ricostruito il Fondaco dei Tedeschi. Sullo sfondo è Dürer stesso, come spettatore della festosa cerimonia simbolica. Con orgoglio scrisse sul foglio che tiene in mano queste parole: «Il tedesco Albrecht Dürer eseguì nello spazio di 5 mesi». Il gruppo con Maria e il bambino, l'imperatore e il papa, così come l'angelo che suona il liuto, è una classica composizione a triangolo. Purtroppo però tutta la parte centrale con Maria e l'angelo e la testa del papa è un completamento della fine del XIX secolo, dato che proprio in questo punto il dipinto andò completamente distrutto durante la Guerra dei Trent'anni. Nonostante tutti i restauri e le parti mancanti, *La festa del rosario*, che dal 1606 si trova a Praga, rimane pur sempre un capolavoro.

Nella stessa lettera in cui annunciava all'amico di Norimberga di aver completato la tavola, Dürer comunicò anche che aveva l'intenzione di andare a Bologna per prendere lezioni sull'«arcana prospettiva». Però il matematico frate Luca Pacioli, che avrebbe dovuto impartirgli gli insegnamenti, non era più a Bologna. Dürer proseguì allora fino a Firenze e poi a Roma.

Il suo soggiorno romano, nel tardo autunno 1506, fu di breve durata. In questo periodo dipinse in meno di una settimana il *Cristo tra i dottori* (oggi nella collezione Thyssen-Bornemisza a Lugano). Del singolare quadro, composto quasi solo di immagini di teste e di mani, si sono conservati due vecchi disegni che ne sono copia. Essi portano su un foglietto che sporge dal libro del dottore a sinistra la sigla: «1506 AD F(ecit) Romae opus quinque dierum» (Nel 1506 A.D. eseguì a Roma l'opera in cinque giorni). Queste indicazioni possono essere riferite solo all'esecuzione pittorica; i numerosi studi rimasti furono certo portati da Venezia. Gli anni che seguirono il ritorno dal viaggio in Italia (terminato nel febbraio 1507) furono i più fruttuosi. Fino al viaggio in Olanda nell'anno 1520, egli non solo creò le sue pitture più importanti e completò i fogli che mancavano alla *Grande Passione* e alla *Vita di Maria*, ma realizzò anche altre due serie di Passioni in piccolo formato e un numero significativo di fogli singoli in xilografia e incisione su rame.

Come ritrattista, raggiunse il suo apice nei disegni a carboncino di grosso formato che ebbe cura di siglare e datare come fossero pitture. Infine, in questo periodo si impegnò a fondo sui problemi teorici e sullo studio delle proporzioni dell'uomo e del cavallo, e riuscì a padroneggiare definitivamente le leggi della costruzione prospettica.

Non era ancora trascorso un anno dal ritorno in patria che il principe elettore Federico il Saggio di Sassonia, vecchio protettore di Dürer, gli richiese un quadro che raffigurasse il *Martirio dei diecimila* (oggi a Vienna). Dürer stava già lavorando su questo quadro da quasi un anno, quando gli giunse da Vienna la notizia della morte dell'amico Conrad Celtis, il più noto umanista tedesco. Poiché anche Celtis era stato in stretti rapporti con il principe elettore, Dürer dipinse al centro della tavola, accanto alla propria immagine a figura intera, l'effigie del poeta morto precocemente. Tema del quadro sono gli atroci supplizi inflitti dalle truppe ausiliarie persiane dell'imperatore Adriano ai soldati convertiti al Cristianesimo; ma quasi ci si dimentica del raccapricciante spettacolo di fronte al fasto dei colori, alla composizione equilibrata e al paesaggio rupestre dipinto mirabilmente.

Mentre eseguiva la tavola per Federico il Saggio, Dürer scrisse diverse volte a un altro committente, il ricco mercante di Francoforte Jacob Heller, che premeva perché egli eseguisse il grosso altare a portello la cui tavola di centro mostrava gli

Il martirio dei diecimila (1508). Vienna, Kunsthistorisches Museum.

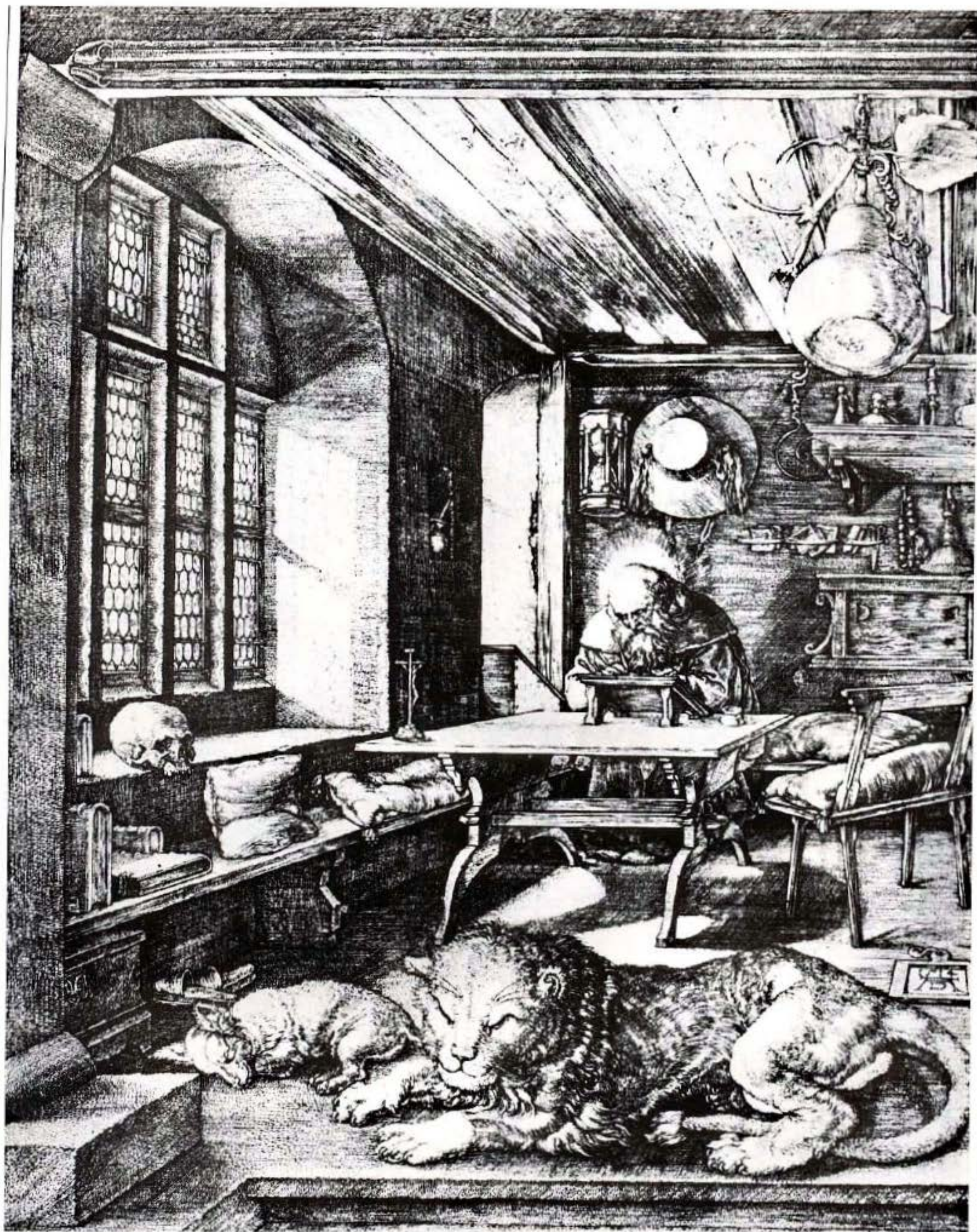
apostoli presso il sepolcro di Maria e l'incoronazione della Vergine. Questo imponente dipinto, ultimato nel 1509, doveva essere l'opera più splendida di Dürer, ma andò perduta in un incendio della Residenza di Monaco nel 1729. Solo una copia del XVII secolo e alcuni studi preparatorî riescono ancora a dare un'idea approssimativa dell'importanza e della bellezza di questa opera. Anche qui, nell'*Altare Heller*, Dürer rappresentò se stesso in piedi sullo sfondo, con una tavola che reca la sua sigla. I santi martiri nelle facciate interne degli sportelli laterali si sono conservati: si tratta però di opere di bottega, poi rielaborate in

Il dipinto venne commissionato da Federico il Saggio di Sassonia. Un precedente dell'immagine è la xilografia con il medesimo soggetto eseguita circa dieci anni prima.

Adorazione della Santissima Trinità (1511). Vienna, Kunsthistorisches Museum.

ultimo da Dürer, e perciò non paragonabili alla forza espressiva della perduta tavola centrale.

Il quadro con l'*Adorazione della santissima Trinità* (la cui cornice, scolpita su progetto di Dürer, è conservata a Norimberga, mentre il quadro è a Vienna) fu dipinto nel 1511 per l'altare della cappella della "Casa degli artigiani vecchi e indigenti", organizzata a Norimberga da Matthäus Landauer, un mercante arricchitosi con il commercio del metallo. Qui i profeti e i santi, come pure i credenti cristiani, sono raccolti intorno alla Trinità al di sopra delle nuvole. Un cardinale introduce il donatore inginocchiato all'estrema sinistra, compreso nella schiera di coloro che contemplano la divinità. Nella parte inferiore si stende un ampio paesaggio marino illuminato dal sole; all'estremo margine destro del dipinto, il pittore si è raffigurato in piedi con una tavola che porta la firma e la data. Il dipinto, eseguito in colori splendenti, come di pietre preziose, rappresenta il punto conclusivo dell'evoluzione stilistica della pittura düreriana: infatti, dopo questa composizione a più figure, egli non ha mai più realizzato un quadro simile.

La pala era completata in origine da una cornice scolpita su disegno dello stesso Dürer, oggi conservata nel Germanisches Nationalmuseum di Norimberga (quella di Vienna è una copia). Il dipinto venne commissionato dal mercante Matthäus Landauer per la Hallerheiligen Kapelle (Cappella di tutti i santi) nella Zwölfbruderhaus di Norimberga, una pia istituzione.

San Girolamo nello studio (1514), incisione su rame.

Questa incisione è considerata una delle più importanti di Dürer insieme con la *Melencolia I* e *Il cavaliere, la morte e il diavolo*.

La “semplicità della natura”

NEL 1511 FU eseguita anche la xilografia con la *Trinità*. Al posto delle molte figure minute e leggiadre della pala d'altare sono qui le grandi immagini di Dio padre e del Cristo morto nelle sue braccia. Gli angeli afflitti, alcuni dei quali reggono gli strumenti della Passione, appaiono indietreggiare fino all'eternità. Questa nuova monumentalità compositiva si manifesta anche nei trentasei fogli della *Piccola Passione*, creata tra il 1509 e il 1511. Una delle incisioni più toccanti di questa serie xilografica è la rappresentazione del *Noli me tangere*. Sebbene Dürer abbia stretto in un gruppo unitario le figure del Cristo e della Maddalena, egli riesce a rendere nell'immagine il senso di separazione che risuona nelle imperative parole «Noli me tangere»: il Cristo risorto, è infatti diviso dalla Maddalena che si inginocchia di fronte a lui per mezzo delle ombre. Nei quattordici fogli delle incisioni su rame per la *Passione* compiuti tra il 1508 e il 1512 si può constatare un'evoluzione simile verso una composizione sempre più compatta. L'evento viene indicato ogni volta da Cristo e da due o tre altri personaggi, come, per esempio, nell'incisione con *Cristo incoronato di spine*. I personaggi secondari sono posti sullo sfondo, divisi per mezzo delle ombre dall'avvenimento che si svolge in primo piano. Gli elementi connotativi della spazialità delle singole scene sono fortemente ridotti; in quasi tutti i fogli la colonna è il solo fondamentale elemento di connotazione del luogo.

Melencolia I (1514), incisione su rame.

Negli anni immediatamente successivi, Dürer avrebbe toccato il suo apice anche nell'incisione su rame. Appartengono infatti agli anni 1513 e 1514 i tre fogli unanimemente riconosciuti come capolavori dell'incisione: il *Cavaliere, la morte e il diavolo*, *San Girolamo nello studio* e la *Melencolia I*. Il foglio più interessante dal punto di vista artistico è il *San Girolamo nello studio*. Il Padre della Chiesa Girolamo godeva di un particolare favore tra i colti dell'epoca: poiché aveva tradotto in latino l'originale ebraico e greco della *Bibbia*, era considerato dagli umanisti come un protettore. Dürer, infatti, lo mostra intento alla scrittura, seduto in una zona illuminata dalla luce del sole che entra nella stanza attraverso una finestra a vetri, mentre l'aureola intorno al suo capo splende di una luce ancora più chiara. La zucca, appesa in alto sul soffitto della camera, è stata fino a poco tempo fa un vero rebus.

Noli me tangere, xilografia dalla *Piccola Passione* (1511). **La serie è composta di trentasette xilografie, (compresa la pagina del titolo) e si dispiega in una prospettiva ampia: infatti vi compaiono illustrazioni dal *Peccato originale* al *Giudizio Universale* (le scene che riguardano la Passione sono ventiquattro).**

Lo zampognaro (1514), incisione su rame. **Il soggetto "popolareggiante" dell'incisione si inserisce in una tradizione tipicamente tedesca, risalente al XV secolo. Dürer, d'altra parte, nei suoi scritti teorici dice che un artista, se è eccezionale, sa mostrare le proprie capacità anche in figure "contadinesche".**

In realtà essa è un rimando allo scambio epistolare tra Girolamo e sant'Agostino a proposito della traduzione di un termine ebraico col concetto di "zucca". Girolamo pose definitivamente termine alla controversia, scrivendo: «Poniamo fine alla questione zucca!». Si può supporre che il santo sia rappresentato nel momento in cui scrive all'altro Padre della Chiesa. Attraverso questa immagine si comprendono le parole di elogio di Erasmo: Dürer riuscì infatti con il suo bulino a scavare sulla piastra di rame la luce che disegna sulle pareti non levigate piccoli cerchi d'ombra, e fu in grado, attraverso il sistema di linee, di rendere la sostanza materiale dei legni, del manto dei due animali e dei vari strumenti. Inoltre, per la prima volta, fu rappresentato uno spazio con diversi gradi di profondità, costruito esattamente secondo le regole prospettiche. Per aver completato le sue conoscenze sulla prospettiva, Dürer non doveva gratitudine a un italiano, bensì allo scritto dell'erudito ecclesiastico francese Jean Pélerin, *De artificiali perspectiva* (1505).

Da una sfera completamente diversa ebbe origine l'incisione *Lo zampognaro*, che nacque nello stesso anno 1514. Queste rappresentazioni popolareggianti avevano nell'incisione su rame una tradizione risalente alla metà del XV secolo. Questo e altri simili fogli düreriani si comprendono attraverso gli scritti dell'artista: infatti, nei *Quattro libri sulla proporzione del corpo umano* del 1528, egli dice che un artista, se è eccezionale, sa mostrare le sue capacità anche in figure contadinesche, dove il termine "contadinesco" va inteso come "rozzo".

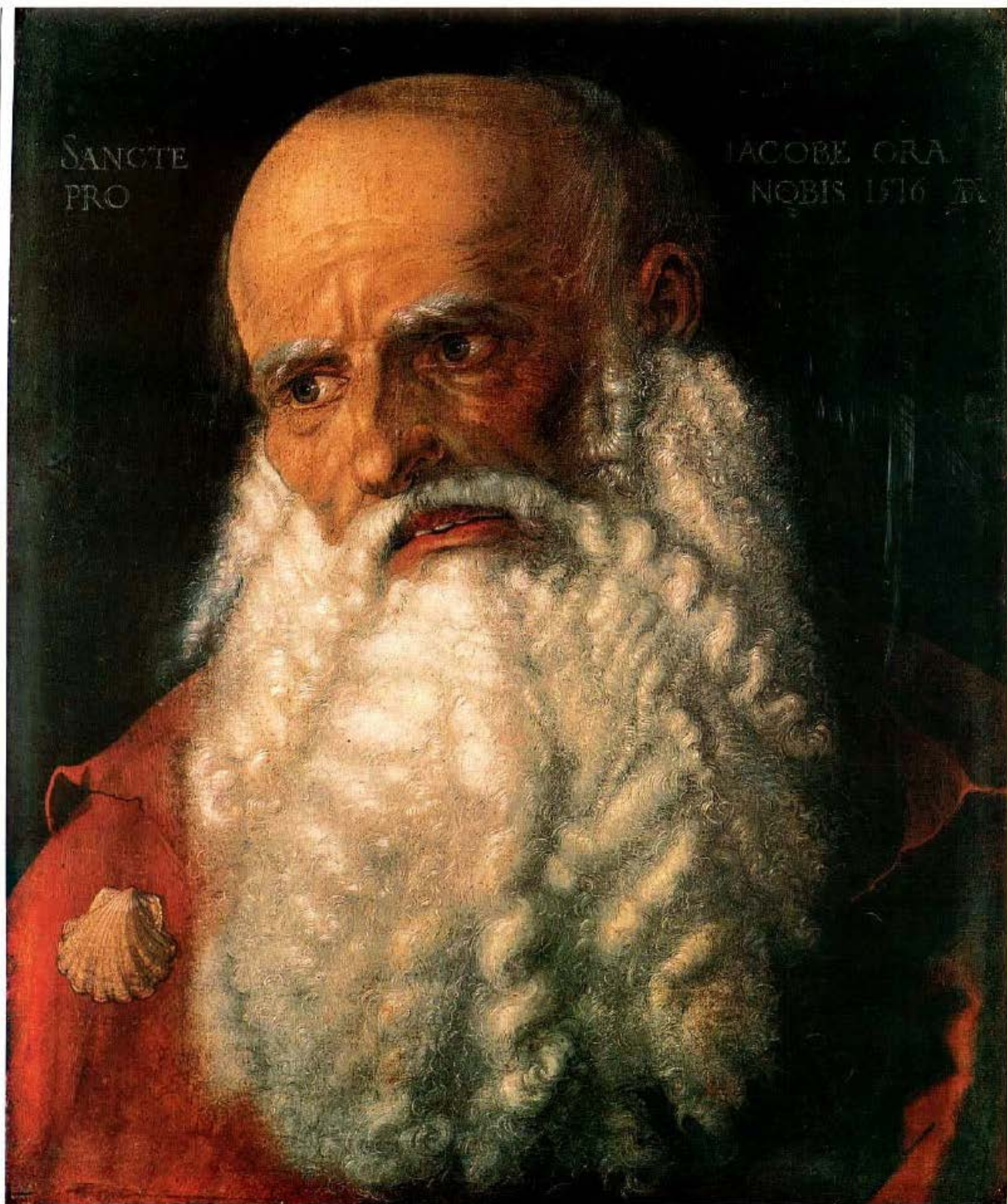
Le sue riflessioni teoriche furono assai legate all'attività artistica. Rimane comunque controverso se furono le esperienze di Dürer artista a determinare le teorie, o se invece fosse stato in alcuni casi l'inverso. Ciò che ne risulta è comunque l'armonica corrispondenza tra la produzione artistica e la teoretica. Un

Il cavaliere, la morte e il diavolo (1513), incisione su rame.
L'immagine è stata interpretata come una rappresentazione del "miles christianus" che procede sul cammino della virtù ignorando i pericoli e i fantasmi. Erasmo da Rotterdam aveva espresso questo concetto nell'*Enchiridion militis christiani*. Dürer rappresentò in questa incisione il monumentale cavaliere che procede ignorando la morte e il diavolo. La morte porta una corona regale e monta un ronzino. Ella si accosta al cavaliere con una clessidra, mentre il diavolo si avvicina da dietro tenendo in mano una picca.

Ritratto di Barbara Dürer (1514), disegno. Berlino, Kupferstichkabinett.
Venne eseguito nel marzo 1514, quando la donna aveva sessantatré anni, due mesi prima della sua morte (come indica una scritta aggiunta da Dürer).

esempio di simile coerenza è il disegno a carboncino con il *Ritratto della madre* (conservato a Berlino) del 1514, quando lo si confronta con quello che Dürer dice a proposito del ritrarre le persone brutte. Egli sostiene, nei *Quattro libri sulla proporzione del corpo umano*, la necessità dell'assoluta fedeltà naturalistica, anche se in simili casi la riuscita finale dipende dalle capacità dell'artista. Che venisse sottolineata la legittimità della rappresentazione del brutto era di grande importanza, poiché fino ad allora rappresentare il brutto aveva significato rappresentare il cattivo e il basso. Come sostiene l'iscrizione, Dürer disegnò sua madre il 19 marzo 1514, quando la donna aveva 63 anni. Barbara Dürer, spossata da diciotto gravidanze e da molte malattie, sembra ritratta poco prima della morte, avvenuta infatti esattamente due mesi dopo, martedì 16 maggio, come il figlio aggiunse sul ritratto con una nota a penna: con impietosa precisione registrò con il suo carboncino ogni segno del disfarsi di quel corpo. Si concentrò soprattutto sulla testa e sulla gola; sulla cuffia l'attenzione è minore, mentre il mantello e il vestito sono accennati solo a grandi linee.

Oltre a costituire la prova del geniale talento di Dürer nel rappresentare i caratteri umani, in esso si manifesta quel mutamento di stile che si colloca intorno al 1500 e che, prima che nella pittura, è documentato dalla *Passione* incisa su rame e dalla *Piccola Passione*. Dopo l'*Altare Landauer* del 1511, Dürer dipinse quasi solo ritratti o quadri di devozione di tipo ritrattistico. Egli stesso era perfettamente cosciente del suo mutamento di stile quando, negli ultimi anni, dichiarò che, mentre nella sua gioventù aveva amato la molteplicità e i colori vivi, in età avanzata cercava di eguagliare la semplicità della natura.

La tela del *San Giacomo apostolo* (ora agli Uffizi), datata 1516, è significativa del nuovo stile di Dürer. Probabilmente egli aveva

San Giacomo apostolo (1516).
Firenze, Uffizi.

Probabilmente Dürer aveva progettato di raffigurare tutti gli apostoli di Gesù, ma a noi sono giunte solo questa tela e quella con *San Filippo*, anch'essa agli Uffizi.

Sant'Anna, la Vergine e il Bambino (1519). New York, The Metropolitan Museum.

Per le figure di questo dipinto Dürer fece ricorso a studi dal vero. L'immagine di sant'Anna è ritenuta un ritratto della moglie dell'artista, Agnes Frey; nella figura di Maria si riconosce una fanciulla ritratta già qualche anno prima e per il bambino dormiente utilizzò, probabilmente, degli studi risalenti al secondo viaggio in Italia. L'immagine del bimbo che dorme è prefigurazione della morte sulla croce e il gesto di sant'Anna, che poggia la mano sulla spalla della Vergine in preghiera, diviene un gesto di conforto.

pensato di raffigurare tutti i discepoli di Gesù, ma noi abbiamo solo il "pendant" all'apostolo Giacomo, che rappresenta *San Filippo*. L'imponente, candida barba di Giacomo, il santo nazionale spagnolo, rende difficoltoso parlare di caratteri ritrattistici. Il quadro del *San Girolamo*, dipinto solo quattro anni più tardi, e gli studi preparatorî conservati, provano tuttavia che anche le teste dei due apostoli fiorentini devono essere basate su studi dal vero. Infatti, se si confronta *San Giacomo* con altre teste ritratte dal vero, per esempio quelle che compaiono nello sfondo de *La festa del rosario*, questa ipotesi diventa certezza.

Il quadro *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino* del 1519, oggi al Metropolitan Museum di New York, rafforza ulteriormente l'impressione che Dürer abbia fatto ricorso alle fattezze di persone realmente esistenti per dipingere sant'Anna, sua figlia Maria e il bambino Gesù. La figura di sant'Anna, considerandone l'età, viene ritenuta un ritratto della moglie Agnes; nella figura di Maria si riconosce il ritratto di una fanciulla che aveva disegnato già qualche anno prima, e per il bambino dormiente egli utilizzò probabilmente alcuni studi realizzati durante il viaggio in Italia del 1506. Il bambino Gesù che dorme ha il valore di indicazione simbolica della successiva morte sulla croce. E la mano di sant'Anna sulla spalla della Vergine, che ha il presentimento del futuro ed è raccolta in preghiera, è un gesto di conforto.

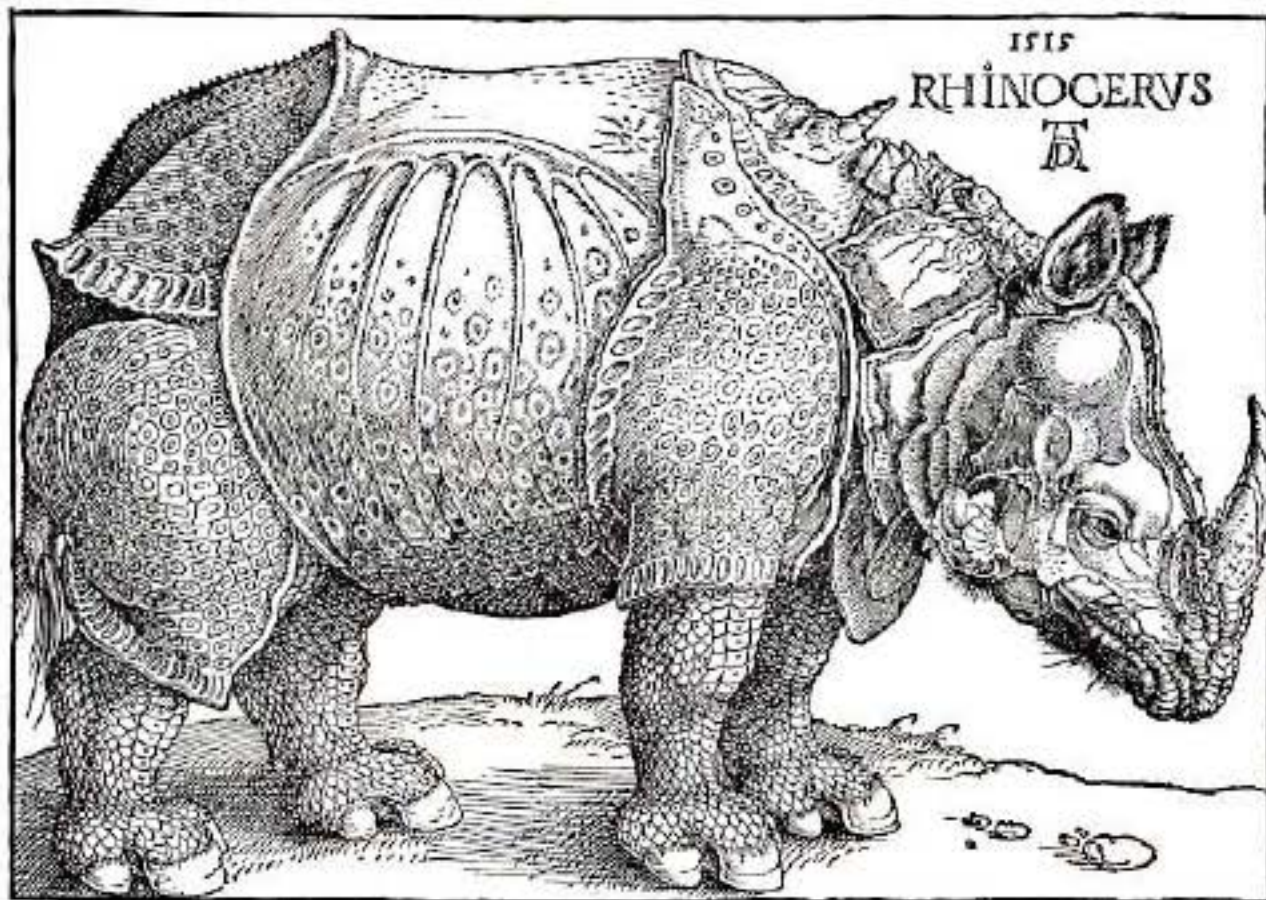
Nella tarda estate del 1518, insieme con il consigliere comunale Kaspar Nützel e il segretario comunale Lazarus Spengler, Dürer fu alla Dieta di Augusta come rappresentante della città di Norimberga. Alcuni tra i principi, nobili e rappresentanti cittadini che erano lì convenuti approfittarono della presenza dell'artista per farsi ritrarre. Il più preminente tra loro era

l'imperatore Massimiliano, quasi sessantenne e già fiaccato dal male, che si fece ritrarre durante un'udienza nel suo appartamento. Dürer si servì dei disegni realizzati in quell'occasione per due dipinti e una xilografia. La xilografia e il ritratto *L'imperatore Massimiliano I* di Vienna furono portati a termine, come indica la scritta, solo dopo la morte del capo supremo dell'impero, avvenuta il 12 gennaio 1519. L'imperatore non è rivolto verso chi osserva il quadro, ma guarda avanti a sé, con le palpebre leggermente abbassate. In questo modo Dürer ha voluto rendere nell'immagine il fatto che l'imperatore non era più tra i viventi, per cui potrebbe essere definito un quadro "in memoriam". Da un lato, il personaggio di cui si vuol mantenere vivo il ricordo è rappresentato nella sua veste di rappresentante del più alto potere temporale della cristianità, e lo si indica attraverso l'immagine dello scudo araldico sovrastato dalla corona e la lunga iscrizione; dall'altro, invece, attraverso il frutto del melograno che l'imperatore sorregge, si fa riferimento alla persona di Massimiliano: l'imperatore, infatti, aveva scelto il melograno come suo emblema, perché questo frutto è all'esterno poco appariscente, mentre all'interno è pieno di dolci semi. Così il dipinto, probabilmente ideato come ritratto ufficiale, acquistò una sorprendente ricchezza di livelli simbolici.

Ma gli interessi di Dürer erano rivolti anche ad altri campi. Lo testimonia una serie di lavori fatti a margine della produzione artistica più importante. Così, per esempio, ambedue le xilografie con le rappresentazioni della volta celeste, risalenti all'anno 1515, dimostrano i suoi rapporti con astronomi e matematici. Nei quattro angoli dell'*Emisfero boreale* sono raffigurati tre eruditi dell'antichità, di cui uno arabo, rispecchiando una concezione umanistica. La disposizione dei segni zodiacali e delle costellazioni riporta alla "Carta delle stelle" eseguita a Norimberga nel 1503, alla quale sembra che avesse messo mano anche Dürer.

Più conosciuta della "Carta delle stelle" è la xilografia *Il rinoceronte*, realizzata nello stesso anno. Alcuni marinai portoghesi avevano portato dalle Indie un elefante e un rinoceronte: il re del Portogallo aveva donato questi animali così insoliti al papa Leone X, ma, mentre li si trasportava via mare verso l'Italia, la nave con il rinoceronte affondò, mentre l'elefante, chiamato Annone, giunse a Roma, dove Raffaello lo ritrasse dal vero. Dürer, invece, si servì per la sua xilografia di un'immagine di qualche pittore portoghese e di una descrizione in cui si raccontava come il rinoceronte, dopo l'arrivo in Portogallo, avesse messo

C'è una scritta nella parte superiore della stampa che indica l'origine dell'immagine: alcuni marinai portoghesi avevano portato dalle Indie un elefante e un rinoceronte, che il re del Portogallo inviò in dono a papa Leone X. Durante il trasporto, la nave con il rinoceronte affondò, mentre l'elefante, chiamato Annone, giunse a Roma e venne ritratto anche da Raffaello. Dürer usò per la sua xilografia un'immagine di qualche pittore portoghese, visti i contatti commerciali tra Norimberga e il Portogallo. Esisteva poi un racconto in cui era narrato l'episodio del rinoceronte che, dopo l'arrivo in Portogallo, aveva messo in fuga il più imponente elefante (episodio narrato nel testo düreriano della xilografia).

Il rinoceronte (1515), xilografia (particolare).

L'imperatore Massimiliano I (1521). Vienna, Kunsthistorisches Museum.
Nell'estate 1528 Dürer fu alla Dieta di Augusta come rappresentante della città natale, con il consigliere comunale Kaspar Nützel e il segretario comunale Lazarus Spengler. Fu in questo periodo che ritrasse a matita l'imperatore. Il dipinto fu portato a termine solo dopo la morte di Massimiliano I, avvenuta il 12 gennaio 1519. Il personaggio è raffigurato nella veste di rappresentante del più alto potere temporale della cristianità con lo scudo araldico e la scritta encomiastica che sovrastano l'immagine. Il melograno (nella mano sinistra) era stato scelto dall'imperatore come proprio emblema: questo frutto, poco appariscente all'esterno, è pieno di dolci semi all'interno.

in fuga il più imponente elefante, episodio descritto nella xilografia düreriana. Così, mentre l'affresco con l'elefante Annone, dipinto in Vaticano da Raffaello, andò distrutto poco dopo, per secoli le copie della xilografia di Dürer servirono come illustrazioni per i libri didattici di zoologia.

Nel periodo in cui realizzò le xilografie di scienze naturali, le maggiori commissioni furono quelle dell'imperatore Massimiliano. Questi aveva assegnato all'artista uno stipendio annuo di 100 fiorini. Tuttavia, dopo la morte di Massimiliano, si mise in discussione se i pagamenti dovessero continuare. Poiché la successione era contesa da Enrico VIII d'Inghilterra e dal giovane Carlo di Spagna, nipote di Massimiliano, Dürer pensò dapprima di recarsi sia in Spagna che in Inghilterra per farsi confermare la rendita. Poi, nel luglio 1520, quando la scelta dei principi elettori tedeschi cadde su Carlo, e saputo che questi, prima di recarsi ad Aquisgrana per l'incoronazione, avrebbe visitato le sue province dei Paesi Bassi, partì per Anversa, accompagnato dalla moglie e dalla domestica.

Gli ultimi anni

ANNO
trascorso nei Paesi Bassi fu per Dürer un anno fecondo, anche se, malgrado la benevolenza mostrata nei suoi confronti dagli ambienti della corte, passarono alcuni mesi prima che egli avesse la sospirata conferma. I suoi colleghi olandesi cercavano di fare la sua conoscenza; intrattenne amichevoli rapporti con gli agiati mercanti che provenivano dall'Italia e dal Portogallo; anche Tommaso Vincidor, l'allievo di Raffaello, cercò di entrare in contatto con lui. Per due volte, poi, incontrò Erasmo da Rotterdam: si avvicinarono in virtù di una reciproca stima che si espresse in diversi scritti di Erasmo e anche nel diario di viaggio dell'artista. Egli era al nord già da quasi un anno quando, nel maggio 1521, giunse la notizia che Martin Lutero, dopo aver difeso le proprie tesi nella dieta di Worms, era stato assalito e catturato. Per coloro che ammiravano il riformatore, e fra questi era lo stesso Dürer, questo messaggio ebbe un effetto terribile. L'artista registrò infatti nel suo diario tutta la costernazione per l'episodio. Le sue note culminano in un appello a Erasmo, che egli, nel suo conflitto di coscienza, riteneva l'unico possibile salvatore: «O, Erasme Roterdame... Ascolta, tu cavaliere di Cristo, cavalca accanto al Cristo Signore, proteggi la verità, pretendi la corona dei martiri». Il fatto che Erasmo rimanesse in silenzio e che questo suo comportamento non corrispondesse alle aspettative di Dürer sembrò non offuscare affatto il loro rapporto.

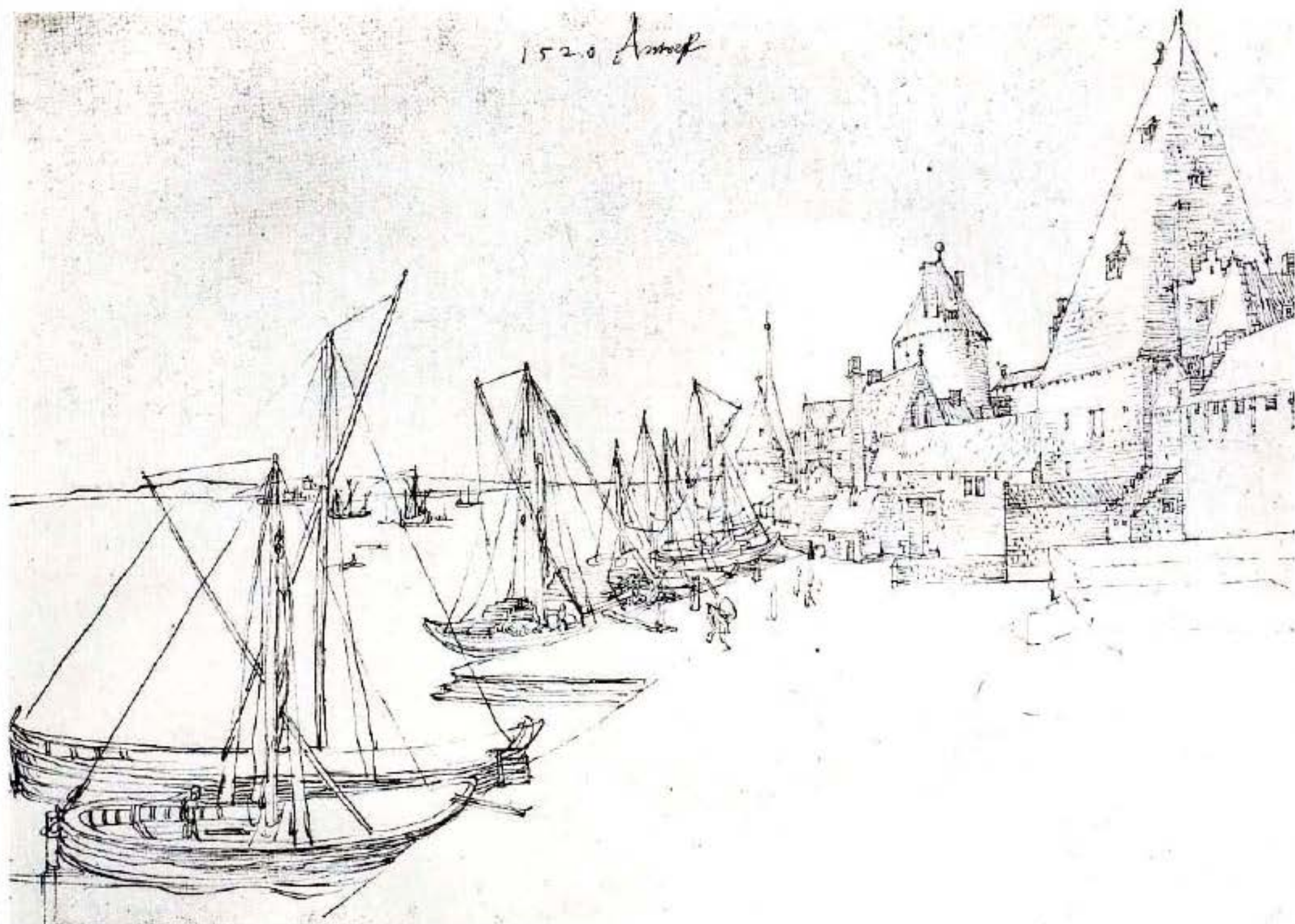
Allo stesso modo egli registrò il proprio continuo interesse per tutto ciò che fosse nuovo, insolito, bello o anche solo curioso. Così, per esempio, lo entusiasmarono gli oggetti di provenienza azteca del bottino che Hernan Cortés mandò dal Messico a Carlo V. E ugualmente citò i dipinti degli antichi maestri che aveva potuto osservare, o le ossa fossili, o il colossale letto del conte di Nassau a Bruxelles.

Tutte queste nuove impressioni, gli avvenimenti politici e religiosi, come pure i viaggi ad Aquisgrana per l'incoronazione di Carlo, o a Bruxelles, a Gand, a Bruges e sulla costa, non lo distolsero mai dal suo lavoro. Disegnò quasi incessantemente, e fece dono ai suoi conoscenti dei ritratti che eseguì. Uno studio a pennello di un vecchio di novantatré anni, eseguito in questo periodo, è alla base del dipinto del *San Girolamo* del 1521. Ancora una volta, l'impegno fu quello di rappresentare un personaggio

Ritratto di un vecchio di novantatré anni (1521), disegno. Vienna, Albertina.

Dürer fece questo disegno durante il suo soggiorno nei Paesi Bassi, nel 1521, e decise poi di utilizzarlo nel dipinto con *San Girolamo*, eseguito nello stesso anno.

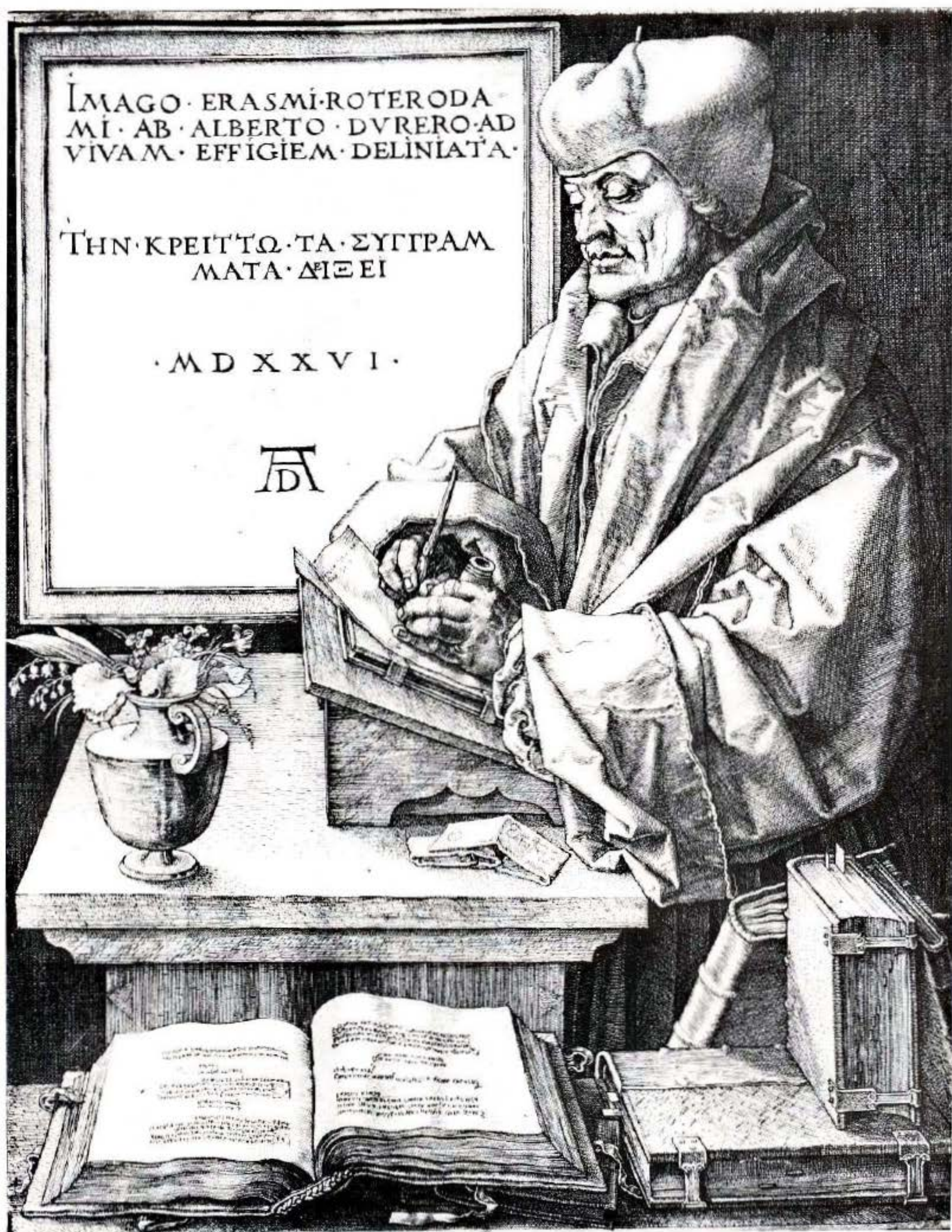
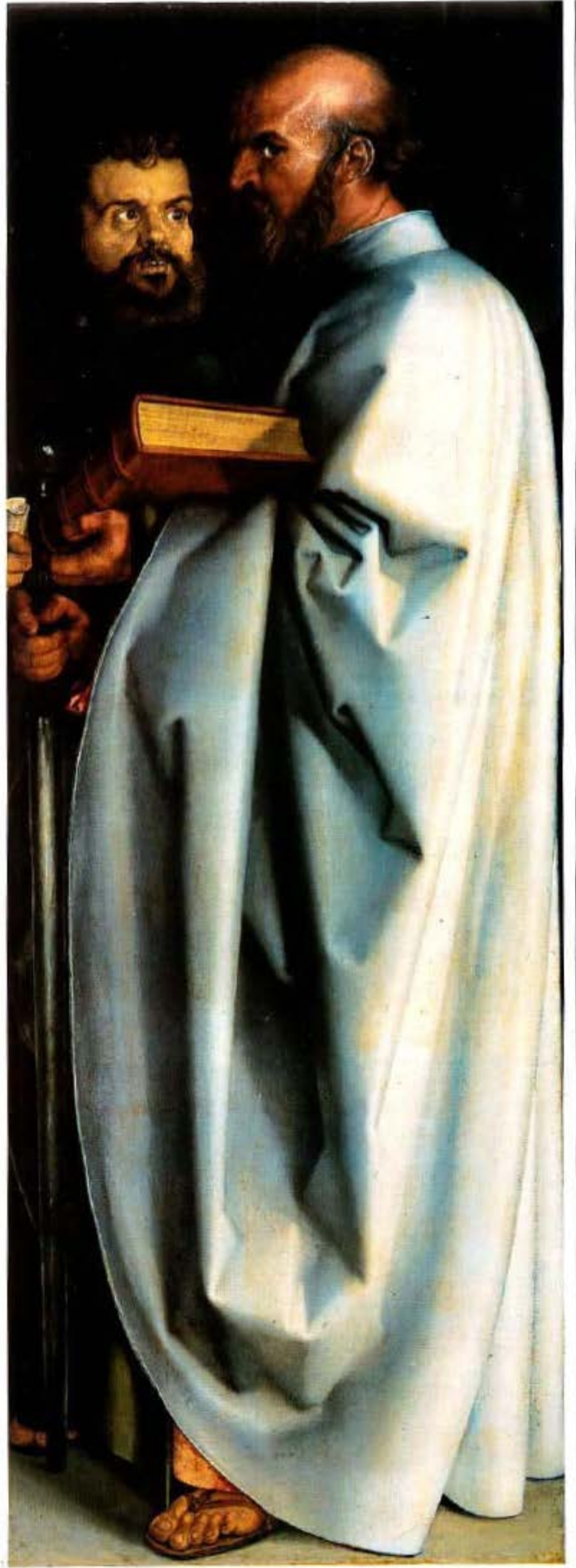
San Girolamo (1521). Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga.

Il 2 marzo 1521 Dürer registrò nel suo diario dei Paesi Bassi di aver donato il dipinto a un «Rudrigo von Portugal», ovvero Rodrigo de Almada. Il santo è raffigurato a mezza figura e occupa quasi interamente lo spazio del dipinto, che rivela l'influsso dell'arte di Anversa.

Veduta di Anversa (1520), disegno. Vienna, Albertina.
La veduta della città è ripresa dalla riva dello Schelda, al confine sud della città, dove era la "Casa dei pittori" ("Eckhof"), alla quale era annessa anche la torre con l'alto tetto raffigurata a destra.

santo, morto da così lungo tempo, in modo tale da farne apparire attuale l'immagine. E questo egli ottenne ritraendo persone ancora in vita. Per il *San Girolamo*, Dürer si ispirò ai ritratti dei suoi colleghi olandesi, che accentuavano la caratterizzazione dei personaggi con l'aggiunta di brani di natura morta. Nonostante l'accostamento a modelli provenienti dalla loro stessa regione, sembra che i pittori fiamminghi abbiano molto ammirato il dipinto, almeno a giudicare dal numero delle copie conservate. Egli donò poi l'opera all'amico Rodrigo de Almada, rappresentante commerciale ufficiale della corona portoghese, nella cui famiglia il quadro rimase fino al nostro secolo, per poi entrare nel Museo di Lisbona. Durante il viaggio nei Paesi Bassi, disegnò anche un gran numero di panorami e di impressioni paesaggistiche, appuntate con la punta d'argento o a penna. L'opera più significativa di questo periodo è la *Veduta di Anversa* (datata 1520 e conservata all'Albertina). Appena dopo il suo arrivo in città, Dürer fu condotto dal suo ospite sulla riva dello Schelda, al confine sud della città. Qui si trovava la Casa dei pittori, chiamata "Eckhof", alla quale è annessa anche la torre con l'alto tetto raffigurata a destra nel disegno; presso la riva erano alcune piccole imbarcazioni che venivano usate per caricare e scaricare i grandi velieri. Dal punto di vista compositivo, Dürer ha collocato tutti gli elementi essenziali della rappresentazione in due gruppi: a sinistra le navi tra la banchina in primo piano e la linea della riva lontana dello Schelda; a destra il gruppo di edifici nelle vicinanze delle mura cittadine. Ambedue i campi visivi hanno approssimativamente la forma di un triangolo. Le altre superfici in primo piano e la metà superiore del foglio comunicano l'impressione dell'estensione del paesaggio fiammingo.

Nella pagina a fianco: *Erasmo da Rotterdam* (1526), incisione su rame.
Dürer aveva già disegnato l'effigie di Erasmo a Bruxelles nel 1520 e solo sei anni dopo ne incise un ritratto. Il colto umanista olandese è raffigurato come un erudito timorato di Dio, ma dello spirito di Erasmo Dürer non riuscì a cogliere i lati essenziali. Così, l'iscrizione in greco che egli appose, "la migliore immagine mostreranno i suoi scritti", risultò più vera di quello che voleva essere.

IMAGO · ERASMI · ROTERODA
MI · AB · ALBERTO · DVRERO · AD
VIVAM · EFFIGIEM · DELINIATA ·
ΤΗΝ · ΚΡΕΙΤΤΩ · ΤΑ · ΣΥΓΓΡΑΜ
ΜΑΤΑ · ΔΕΙΞΕΙ
· MDXXVI ·

Quattro Apostoli (1526).
Monaco,
Alte Pinakothek.

Proprio quando aveva ormai intenzione di intraprendere il viaggio di ritorno a Norimberga, Dürer ebbe l'onore di ricevere l'incarico di ritrarre Cristiano II, re di Danimarca; ma né il disegno né il dipinto col ritratto del re si sono conservati, come molta parte della produzione di questo periodo.

Subito dopo il ritorno a Norimberga, per esempio, egli ricevette dal Consiglio della sua città l'incarico di preparare alcuni progetti per decorare gli interni e l'esterno del Palazzo comunale. Ma, dopo che nel XIX secolo furono eliminate le pitture della facciata (eseguite da elementi della bottega), nell'ultima guerra le bombe distrussero il resto della decorazione interna. Di questa impresa rimane solo un disegno del progetto.

Non sembra comunque che siano state solo le avversità dei tempi a distruggere tanti lavori di Dürer. Forse la sua gioia creativa fu anche ridotta da quel processo che un tempo l'artista aveva accolto con favore, la Riforma, che andava sempre più affermandosi e incitava alla radicale distruzione delle pitture e delle sculture nelle chiese.

Inoltre, la sua capacità lavorativa potrebbe anche essere stata profondamente incrinata dalla malaria contratta nei Paesi Bassi. Ma la causa principale della diminuzione della sua produttività fu probabilmente l'intenso impegno profuso negli studi teoretici e nella loro stampa.

Non diminuì comunque la sua attività di ritrattista. Nell'anno 1526 portò a termine il *Ritratto di Erasmo da Rotterdam*, che l'erudito gli aveva sollecitato per anni.

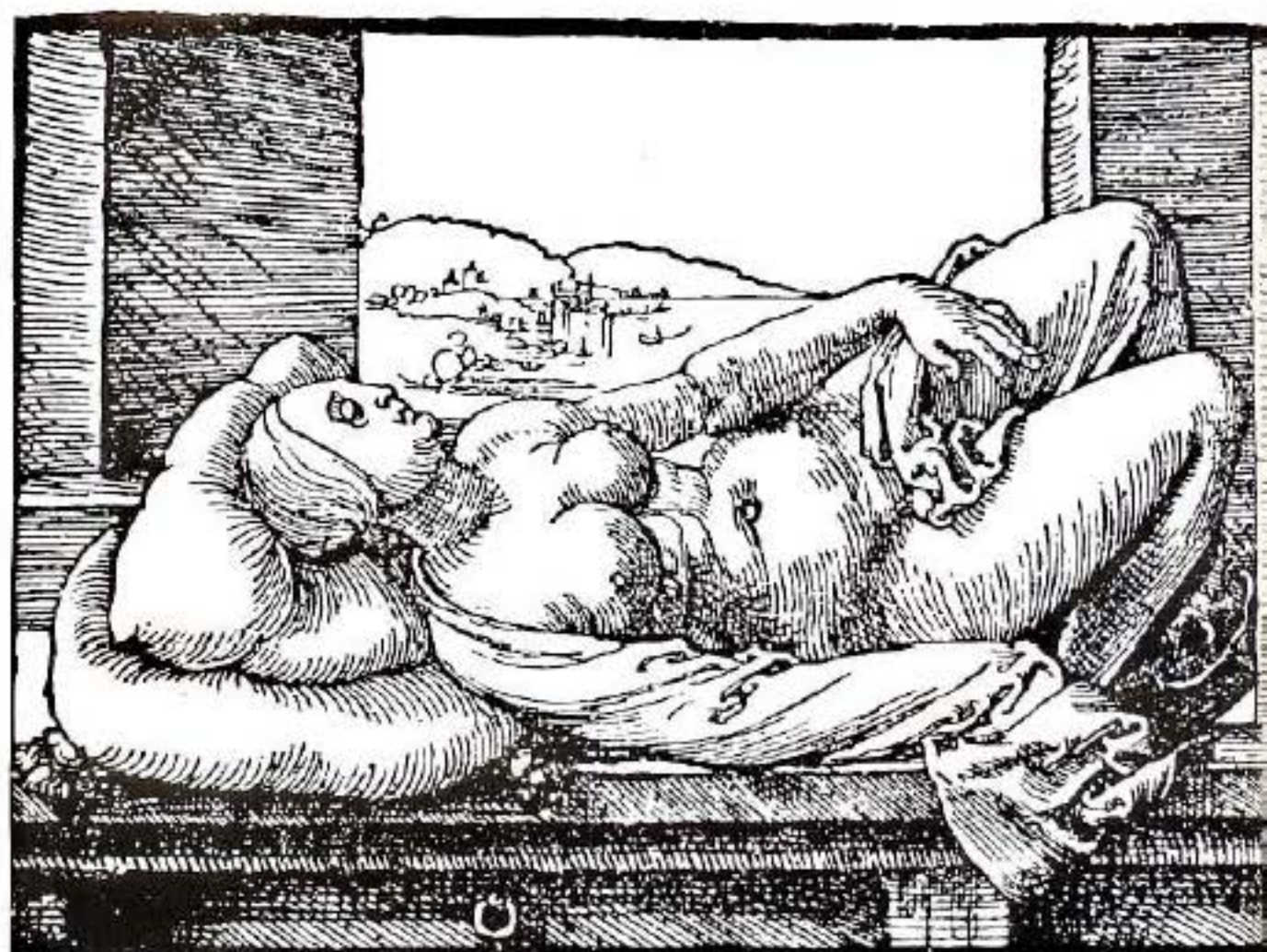
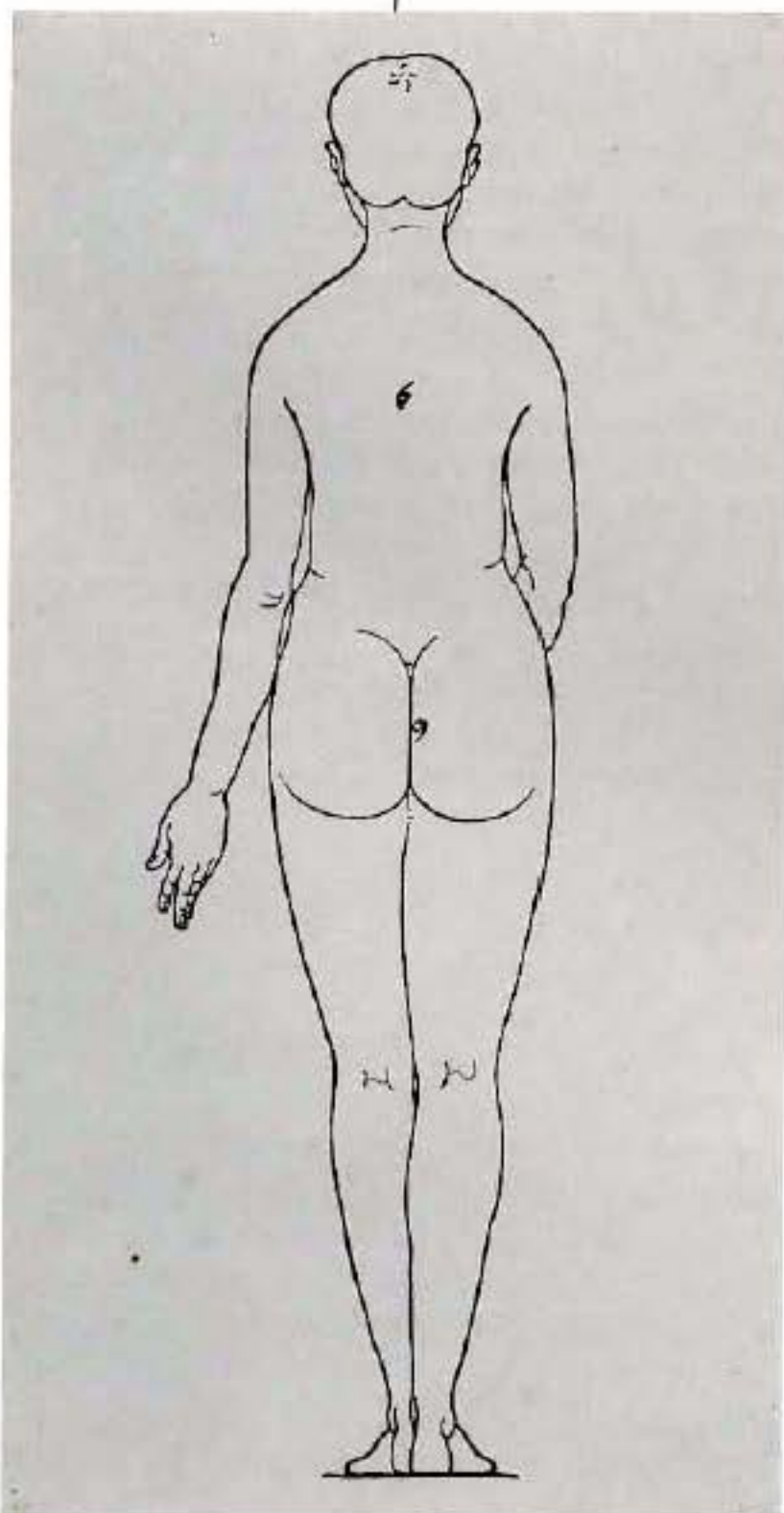
L'incisione su rame propone l'immagine di Erasmo in piedi, dietro la sua cattedra, intento alla scrittura. I libri posti in primo piano sono la rappresentazione metaforica delle frasi dell'iscrizione, metà in latino e metà in greco, posta sulla grande tavola dietro l'erudito. In essa è detto che i libri di cui Erasmo era autore lo caratterizzavano meglio del ritratto dal vivo fattogli da Dürer. Erasmo non fu soddisfatto del risultato. L'insuccesso dipese probabilmente dal tentativo dell'artista di trasferire nell'incisione su rame la forma ritrattistica olandese, e anche da una errata valutazione dell'introverso, erudito "menekinds" (piccolo uomo).

Dürer mostrò una mano più felice nei due ritratti di consiglieri comunali che dipinse in quello stesso anno. Il *ritratto di Hieronymus Holzschuler* (oggi a Berlino) propone un busto del cinquantenne aristocratico amico dell'artista. Il Consigliere appare rivolto all'osservatore del quadro e sembra lanciare uno sguardo tra il critico e il divertito. La finestrella, un riflesso della quale sembra intravvedersi nelle sue pupille, è l'antico topos dell'occhio come finestra dell'anima.

Un vero capolavoro della pittura europea sono le due tavole con i *Quattro apostoli* conservate a Monaco, compiute nell'anno 1526 e donate dall'autore alla città natale. Sulla tavola di sinistra è Giovanni, e appena dietro di lui si può riconoscere Pietro, che porta la chiave; la tavola di destra mostra in primo piano Paolo e dietro di lui Marco. Tutti i quattro personaggi sono raffigurati in piedi, quasi in grandezza naturale. Al di sotto delle singole rappresentazioni si trovano sottili righe di scrittura con citazioni da testi dei quattro martiri della fede. I passi delle Scritture mettono in guardia contro i falsi profeti, e hanno dato luogo a molte discussioni a proposito del loro significato. Si è vista una dichiarazione di adesione da parte di Dürer alla Riforma; una posizione critica verso alcuni predicatori apostolici della città di Norimberga, che dal 1525 aveva accolto la Riforma luterana; si è creduto anche di potervi riconoscere una giustificazione di Dürer per aver appoggiato alcuni giovani pittori ribelli. Probabilmente, però, nelle frasi citate è contenuta una critica verso la Riforma,

Nella tavola di sinistra sono raffigurati i santi Giovanni Evangelista e Pietro, in quella di destra i santi Marco e Paolo. L'opera venne donata da Dürer alla propria città e segna il culmine dello stile monumentale degli ultimi anni. Secondo alcune interpretazioni, le due tavole furono originariamente progettate come le ali di un trittico, poi non realizzato, a somiglianza di quello di Giovanni Bellini in Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia (1488). Al di sotto delle tavole sono lunghe iscrizioni, vergate dal calligrafo Johann Neudörffer, che mettono in guardia contro i falsi profeti: una critica verso la riforma luterana. Essa infatti, sostenuta inizialmente dallo stesso Dürer e dall'amico Pirckheimer, era esplosa in tali violenze che l'artista lanciò un accorato ammonimento attraverso le due iscrizioni del dipinto. Queste furono segate nel 1627 quando le opere passarono dalla protestante Norimberga alla cattolica Monaco e vennero ricongiunte solo in seguito.

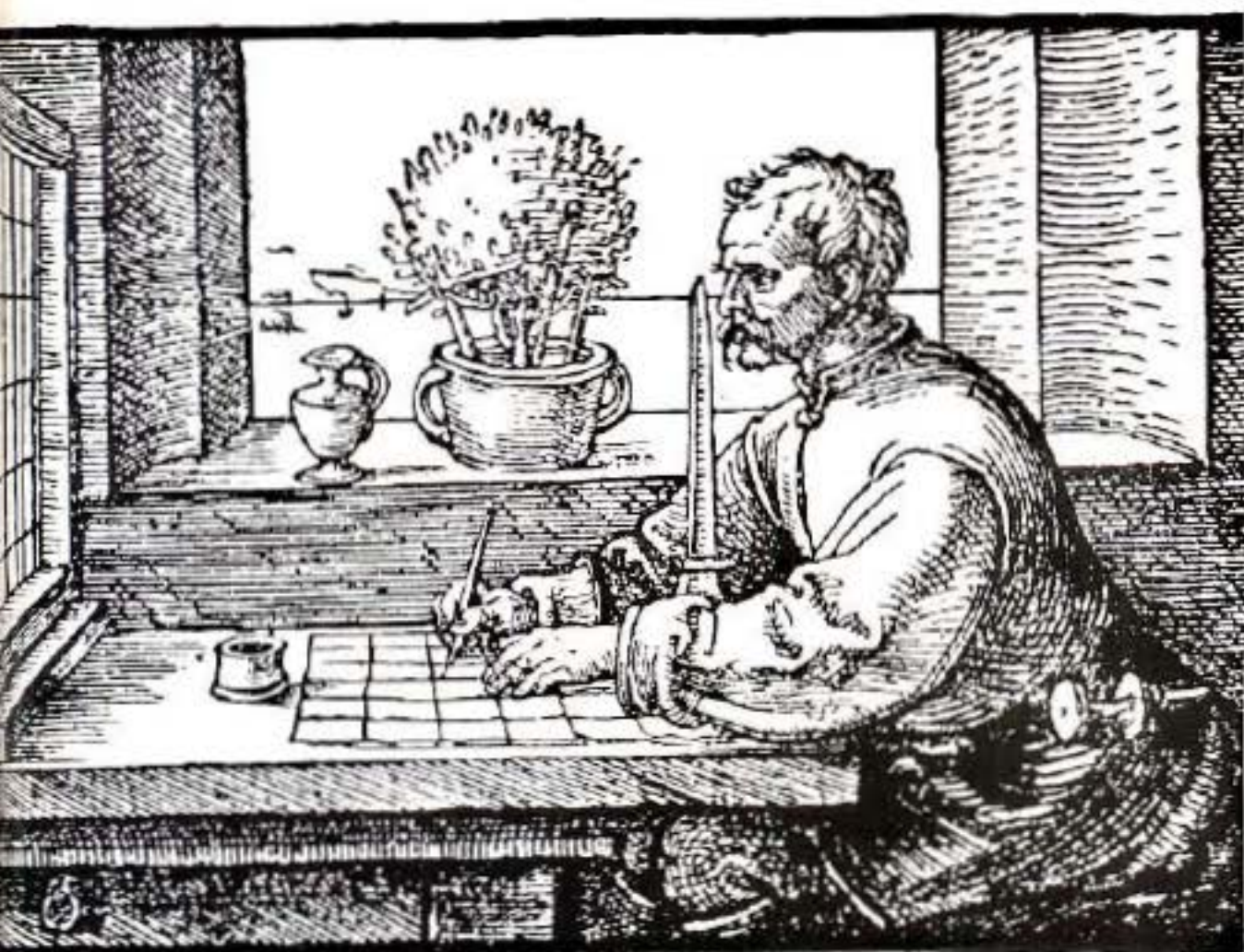
Qui accanto:
Il disegnatore della donna giacente, xilografia dai *Precetti per la misurazione* (1538).

Il testo teorico di Dürer *Underweysung der Messung* apparve a Norimberga nel 1525. Una seconda edizione venne pubblicata dopo la sua morte nel 1538 da Hieronymus Formschneider, che aggiunse ventidue illustrazioni, di mano dell'artista, fra cui *Il disegnatore della donna giacente*.

verso la sua radicalizzazione, e al fatto che ci si fosse ormai irrigiditi nel campo teologico rendendo inevitabile la frattura con la vecchia fede. Ma i problemi di interpretazione sono ampiamente indipendenti dalla genesi artistica di questi dipinti. Nell'anno 1514 Dürer, con due incisioni su rame di piccolo formato, aveva iniziato una serie di figure in piedi di apostoli; solo nel 1523 aveva però inciso altri due fogli. Alcuni studi di figure di quell'anno mostrano alcune caratteristiche che indicano come già a quel tempo egli avesse l'intenzione di portare a termine l'intera serie degli apostoli. Ma solo nel 1526 egli trasferì sulla piastra di rame uno di questi studi, l'*Apostolo Filippo*, e lo utilizzò ancora nello stesso anno per la figura dell'apostolo Paolo nella tavola destra di Monaco.

Quando decise di preparare il progetto per il dipinto degli apostoli, Dürer portò a termine alcuni disegni di modello per le teste. Se ne sono conservati tre, tutti eseguiti con una morbida punta di metallo su carta preparata con un colore di base brunastro. Il più efficace tra questi studi è la *Testa di Marco* (ora a Berlino), compiuto sicuramente dal vivo.

Poiché l'artista nei *Quattro apostoli* utilizzò studi fatti dal vivo, alcuni studiosi hanno cercato di riconoscere nei volti degli apostoli le effigi di noti riformatori. I contemporanei del pittore vi videro però, come riferì Johann Neudörffer nelle sue biografie degli artisti di Norimberga, una personificazione dei quattro temperamenti dell'uomo.

La vera chiave interpretativa per comprendere la pittura düreriana di contenuto religioso posteriore al 1511 è piuttosto da reperire nella frase dell'artista in cui dichiara che, con l'avanzare degli anni, cercava di avvicinarsi quanto più possibile alla semplicità della natura. La strada più diretta per raggiungere questa mèta, secondo Dürer e secondo l'opinione di tutti i teorici dell'arte rinascimentale, è quella dell'imitazione della natura. Dürer ha riassunto questa idea nella pregnante frase: «Poiché veramente l'arte è nascosta nelle pieghe della natura, colui che la sa tirare fuori, quello la possiede».

"Semplicità della natura" significava per Dürer che le leggi della proporzione, secondo le quali sono formati i corpi umani, hanno una logica matematica e perciò sono semplici. Nessun corpo umano però corrisponde esattamente a questa norma stabilita da Dio, bensì rappresenta una variazione della regola di

In basso a sinistra e a destra: xilografie dai *Quattro libri sulla proporzione del corpo umano* (1528).

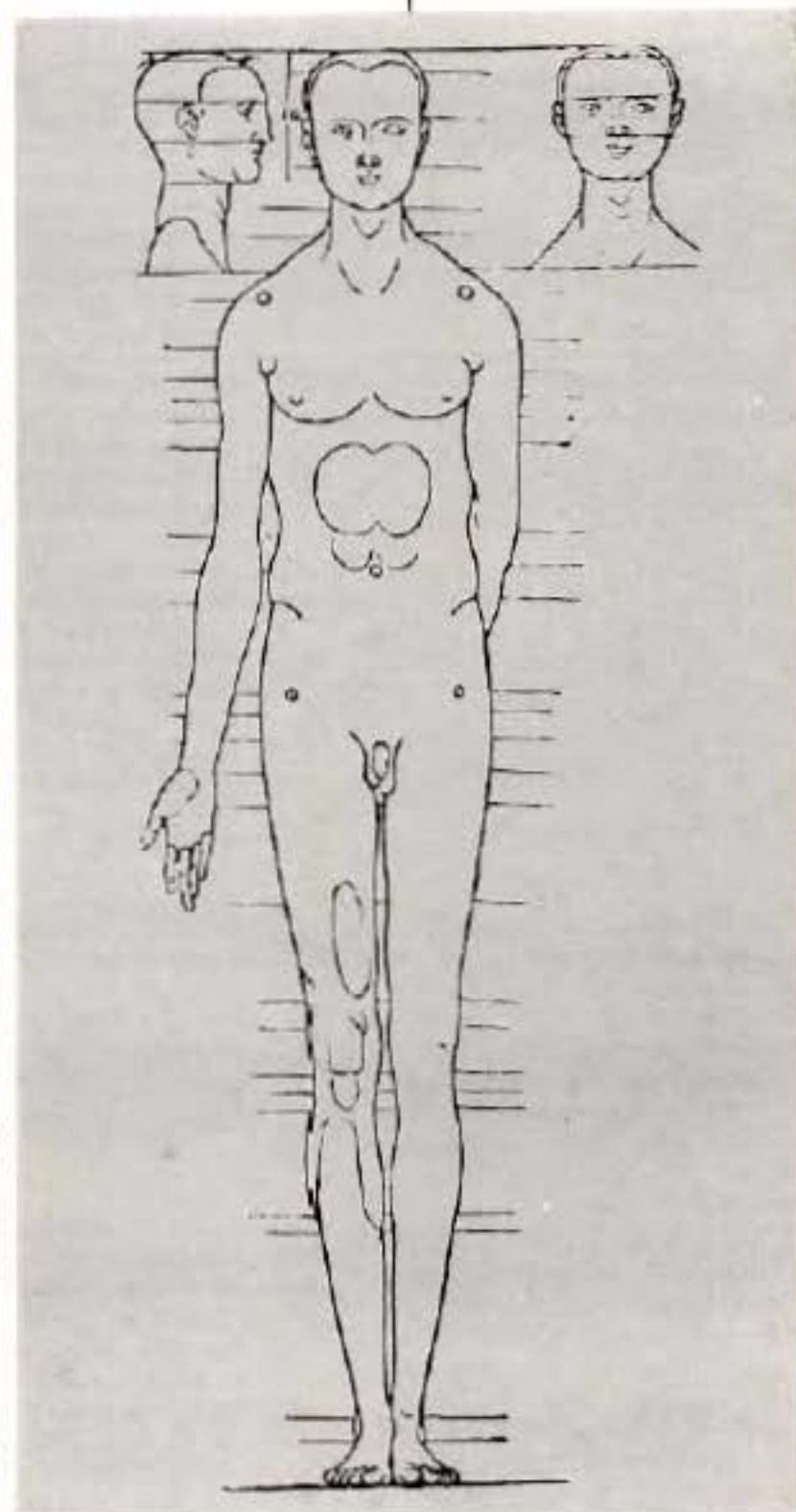
Il testo intitolato *Hier sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion* uscì postumo a Norimberga il 31 ottobre 1520.

base. Le tavole dei *Quattro apostoli* sono la prova di questa dichiarazione del loro esecutore: le figure dei quattro apostoli sono le varianti individuali della teoria, fondata dalla medicina degli antichi, dei quattro temperamenti e delle caratteristiche esteriori a essi corrispondenti, cioè le quattro complessioni.

Il cammino compiuto da Dürer, che da pittore tardogotico di Norimberga giunse a essere un artista classico di livello internazionale, fu accompagnato fin dalla sua prima visita a Venezia dagli sforzi compiuti per penetrare concettualmente i fondamenti della propria arte. Dürer non dovette per questo essere riconoscente soltanto ai suoi predecessori italiani, ma accolse di certo anche alcune indicazioni dei suoi amici umanisti Konrad Celtis e Willibald Pirckheimer.

I suoi lavori sulla teoria della proporzione (in primo luogo nella costruzione delle figure, poi anche in appunti scritti) si possono seguire con continuità a partire dall'anno 1508. Dopo il ritorno dai Paesi Bassi, egli eseguì la bella copia per il modello a stampa e le illustrazioni per le xilografie. Si trattava però solo di una parte di un più ampio libro sulla pittura da lui progettato. A Dürer sembrò necessario far precedere alla teoria della proporzione, che si basa in modo predominante su un metodo geometrico, un'introduzione alla geometria euclidea e trigonometrica. Pubblicò perciò nel 1525, come primo dei suoi libri, *Precetti per la misurazione*, che fu un successo.

Poco dopo si stampò una seconda edizione migliorata, nella quale fu inserita, dopo la sua morte, anche l'illustrazione *Il disegnatore della donna giacente*. Cogliendo poi l'occasione offerta dal pericolo turco sempre più minaccioso, Albrecht Dürer pubblicò ancora, nell'anno 1527, il *Trattato sulle fortificazioni*. Negli ultimi mesi della sua vita, infine, egli fu totalmente occupato nel preparare alla stampa e nel correggere i *Quattro libri sulla proporzione del corpo umano*, il suo capolavoro teorico, che sarebbe apparso a stampa solo dopo la sua morte, l'ultimo giorno di ottobre del 1528.

Albrecht Dürer, malato già da tempo, morì il 6 aprile 1528, quasi all'età di cinquantasette anni. I suoi scritti non erano destinati ad avere una risonanza duratura. Intenditori come l'imperatore Rodolfo II o il duca Massimiliano I di Baviera però raccolsero i suoi dipinti e i suoi disegni, mentre la grafica si è conservata fino a oggi nella coscienza di chi è amico dell'arte.

QUADRO CRONOLOGICO

AVVENIMENTI STORICI		VITA DI DÜRER
Dieta di Ratisbona, in cui viene promulgato il divieto del diritto di faida. Nella Stiria si verifica una serie di scorrerie turche.	**1471**	Il 21 maggio nasce Albrecht Dürer, terzo figlio di Albrecht il Vecchio, ungherese, orafo, e di Barbara Holper.
	1475	Albrecht il Vecchio acquista una vicina a quella di Michael Wolgemut, il maggior pittore e xilografo della città, e a quella di Anton Koberger, il più grande editore tedesco, padrino di Dürer.
Federico III, in seguito al matrimonio di suo figlio Massimiliano, acquisisce i territori della Borgogna.	**1477**	
	1481	Dürer frequenta la scuola latina di San Lorenzo.
	1482	Albrecht il Vecchio viene nominato maestro giurato della corporazione degli orefici.
Martin Lutero nasce a Eisleben (crescerà poi a Mansfeld).	**1483**	Inizia l'apprendistato nella bottega del padre.
	1484	Esordisce con il famoso *Autoritratto* eseguito a punta d'argento.
Massimiliano I diventa imperatore.	**1486**	Il 30 novembre entra nello studio di Michael Wolgemut, dove rimane più di tre anni. Fra le opere collocabili in questo triennio sono la *Giovane donna con falcone* (Londra, British Museum), i *Tre lanzichenecchi* di Berlino e la *Cavalcata con paesaggio* di Brema.
Gli Asburgo ricevono in eredità il Tirolo.	**1490**	«Quand'ebbi finito l'apprendistato, mio padre mi fece viaggiare. Rimasi assente quattro anni, finché mio padre mi richiamò»: così Dürer descrive il suo primo e lungo viaggio per la Germania, che lo portò fino in Olanda.
Cristoforo Colombo scopre l'America.	**1492**	All'inizio dell'anno è a Colmar, per incontrare Martin Schongauer, maestro dell'incisione su rame. Trovatolo già morto, viene ospitato dai suoi tre figli, orafi e pittori. A primavera giunge a Basilea, ospite del quarto fratello Schongauer, Jörg. Qui si impone come xilografo: intaglia la prima e subito celebre incisione, il *San Girolamo*, per l'edizione delle *Epistolae beati Hieronymi* pubblicata da Kessler nell'agosto 1492. Partecipa poi al disegno di incisioni per un'edizione di Terenzio, per il *Ritter von Turn* edito da Furter e Bergmann nel 1493 e per il *Narrenschyff* di Sebastian Brant.
Massimiliano I, in possesso di tutti i domini ereditari degli Asburgo, controlla ormai tutta l'Europa. Questo gli attira l'ostilità della Borgogna e dell'Italia settentrionale. Forte dei suoi lanzichenecchi e dell'artiglieria, punta su obiettivi in parte irrealizzabili (successione francese e svedese).	**1493**	Verso la fine dell'anno lascia Basilea per Strasburgo, dove intaglia due xilografie per l'*Opus speciale Missarum*. Probabilmente dipinge qui l'*Autoritratto con fiore d'eringio* del Louvre.
	1494	In maggio torna a Norimberga, dove le trattative fra suo padre e Hans Frey per il suo matrimonio dovevano essere a buon punto. Il 14 luglio viene celebrato il matrimonio. Nell'autunno Dürer parte per l'Italia. È datato 1494 il foglio con la *Morte di Orfeo*, da un'opera del Mantegna. Numerosi acquerelli documentano le varie tappe del viaggio.
Dieta di Worms: viene proclamata la "pace generale perpetua" per tutto l'impero. È istituito il Tribunale Camerale dell'Impero permanente, supremo organo giudiziario per la soppressione del diritto di guerra privata, e viene decisa l'esazione del "centesimo comune" per coprire le spese di guerra.	**1495**	In primavera, torna a Norimberga e inizia una serie di acquerelli che raffigurano i dintorni della sua città. Riprende l'attività di xilografo e incide su rame: portano la data 1495 la *Sacra famiglia con libellula*, il *San Crisostomo penitente* e il *San Girolamo nel deserto*.
	1496	Federico il Saggio, grande elettore di Sassonia, in visita a Norimberga, gli commissiona il proprio ritratto e due polittici per la chiesa del castello di Wittenberg. È di quest'anno la xilografia degli *Uomini al bagno* e probabilmente il disegno con le *Donne al bagno*.
	1497	Anno preparatorio dell'*Apocalypsis cum figuris*; realizza i dipinti ordinati da Federico il Saggio, i due *Ritratti Fürlegerin*, le incisioni allegoriche con le *Quattro streghe* e il *Sogno del dottore*.
	1498	Stampa a proprie spese l'*Apocalisse*. Alla fine dell'anno inizia a incidere le xilografie per la *Grande Passione* ed è datato 1498 l'*Autoritratto con guanti* del Prado.
La Svizzera rifiuta di accogliere le decisioni della Dieta di Worms e ottiene l'indipendenza.	**1499**	Data i *Ritratti Tucher* e quello di *Oswolt Krel*.
Dieta di Augusta: viene istituita una Reggenza permanente dell'Impero (organo centrale di governo), disciolta nel 1502 e rinnovata nel 1521.	**1500**	È l'anno dell'*Autoritratto con pelliccia* di Monaco e del dipinto con il *Compianto su Cristo*, anch'esso a Monaco.
	1501	Incide il *Sant'Eustachio* e la *Nemesi* (o *Grande Fortuna*).
	1502	Sono di quest'anno il *Leprotto*, la *Madonna degli animali* e alcune incisioni della *Vita di Maria*.
	1503	Esegue una serie di ritratti, inizia l'*Altare Jabach* e finisce la *Grande zolla*.
	1504	Dipinge l'*Adorazione dei Magi* di Firenze e incide il *Peccato originale*.
Martin Lutero, dopo aver frequentato la facoltà di giurisprudenza, per compiere un voto entra nell'Ordine agostiniano-eremitano a Erfurt e si dedica allo studio della teologia scolastica di Occam.	**1505**	Dopo una serie di importanti incisioni, fra cui il *Piccolo Cavallo* e il *Grande Cavallo*, compie il secondo viaggio in Italia. Fa tappa a Padova. A Venezia è ricercato e stimato da nobili, eruditi, umanisti e pittori.
	1506	Dipinge la *Festa del Rosario* per la chiesa della nazione tedesca a Venezia, San Bartolomeo.
	1507	Tornato a Norimberga, dipinge le tavole di *Adamo ed Eva* del Prado. Si dedica sempre più agli studi di matematica, accompagnati a primi saltuari appunti di teoria artistica.
Martin Lutero si trasferisce all'università di Wittenberg.	**1508**	Dipinge i *Diecimila martiri* e lavora all'*Altare Heller*.
	1509	Riprende l'attività grafica: completa la *Grande Passione* e incide su rame una *Piccola Passione*.
Lutero viene inviato dal vicario generale dell'ordine degli agostiniani, Giovanni Stampitz, a Roma.	**1510**	
	1511	Con l'*Adorazione della Trinità* si conclude l'allestimento della Casa dei dodici fratelli, eseguito sotto la sua direzione.

AVVENIMENTI STORICI		VITA DI DÜRER
Lutero diviene docente di esegesi biblica. I suoi studi accentuano i dubbi sulla possibilità che l'uomo riesca con i soli suoi mezzi a liberarsi dalla schiavitù del peccato. La ricerca della salvezza nella grazia di un Dio "misericordioso" lo porta alla crisi definitiva. La soluzione gli sembra essere un passo di san Paolo («il giusto si salverà per la sua fede»).	**1512**	Lavora alle effigi di Carlo Magno e Sigismondo imperatore, compie la *Madonna* di Vienna, integra la serie della *Piccola Passione* e incide su rame il *San Girolamo nel deserto*. Inizia probabilmente in questo anno il suo rapporto con l'imperatore Massimiliano I.
	1513	Inizia a lavorare all'*Arco di trionfo di Massimiliano I*; incide *Il cavaliere, la morte e il diavolo*.
Papa Leone X rinnova l'indulgenza istituita per reperire il finanziamento necessario per portare a termine la nuova basilica di San Pietro. L'esosità dell'arcivescovo di Magonza indigna Lutero, che propone una discussione sull'abuso del commercio delle indulgenze che culminerà nel 1517.	**1514**	Realizza le incisioni del *San Girolamo nello studio* e della *Melencolia I*. Muore la madre: precede di due mesi il ritratto disegnato di Berlino.
Gli Asburgo rinnovano i trattati ereditari con Boemia e Ungheria e attraverso un'accorta politica matrimoniale creano le premesse della monarchia universale asburgica.	**1515**	È l'anno della xilografia del *Rinoceronte*, del Libro d'ore di Massimiliano I. Inizia la mastodontica xilografia dell'*Arco di Trionfo di Massimiliano I*, 92 tavole congiunte che formeranno una stampa di cm. 341x292: sono evocate tutte le glorie umanistiche, morali, politiche, militari dell'imperatore. Una pensione annua di 100 fiorini costituisce il compenso.
Carlo d'Asburgo eredita i domini della Corona spagnola, l'impero «sul quale non tramonta mai il sole».	**1516**	Oltre al *San Filippo* e al *San Giacomo* degli Uffizi, termina il *Ritratto di Wolgemut* e alcune incisioni.
Il 31 ottobre vengono affisse le 95 tesi di Lutero sulla porta del duomo di Wittenberg. Lutero viene accusato di eresia a Roma, ma il principe elettore Federico il Saggio lo protegge. Lutero non ritratta le sue tesi e fugge appellandosi a un Concilio generale.	**1517**	
Dieta di Augusta, alla quale partecipa anche Dürer, in rappresentanza della città di Norimberga.	**1518**	Di quest'anno sono il *Suicidio di Lucrezia* e la *Madonna in preghiera* di Berlino.
Massimiliano I muore il 12 gennaio. Carlo V, nipote di Massimiliano, riceve la nomina imperiale. Lutero si rifiuta di riconoscere il primato papale, la tradizione della Chiesa, l'infallibilità conciliare.	**1519**	Mentre Dürer fa un viaggio nei cantoni svizzeri con l'amico Pirckheimer, la municipalità di Norimberga gli sopprime la pensione annua che era stata concessa dall'imperatore. Sono di quest'anno il *Ritratto di Massimiliano I*, la *Sant'Anna, la Vergine e il bambino*.
Lutero redige tre manifesti. In agosto, quello politico intitolato *Alla nobiltà cristiana della nazione tedesca*, in cui, rivolgendosi all'imperatore e ai nobili, proclama il sacerdozio universale, e invita i principi a convocare un Concilio nazionale per attuare le riforme. In ottobre, redige il manifesto dogmatico, *De captivitate babylonica ecclesiae*, in cui respinge la pratica dei sacramenti, riconoscendo validi solo il battesimo e l'eucarestia. In novembre, esce il manifesto etico, *Della libertà interiore del cristiano*, in cui si esaltano l'autoresponsabilità morale dell'individuo e la priorità della fede come strumento di salvazione. In dicembre Lutero brucia la bolla papale *Exurge Domine* a Wittenberg.	**1520**	Decide di raggiungere il nuovo imperatore Carlo V ad Anversa per farsi rinnovare il beneficio dei 100 fiorini annui. Dopo un pellegrinaggio propiziatorio al santuario dei Quattordici Santi, in Franconia, parte per Anversa, con la moglie e la domestica. Ad Anversa incontra Quentin Metsijs, Patenier, van Orley, Luca di Leida. Si reca poi ad Aquisgrana per assistere all'incoronazione dell'imperatore Carlo V, il quale solo in novembre rinnova la sua pensione. Si reca quindi in Zelanda, attratto dalla notizia di un animale immenso arenatosi sulla spiaggia (probabilmente una balena), e qui si manifesta la malattia che lo fermerà ad Anversa per tutto l'inverno.
Dieta di Worms. Lutero partecipa alla Dieta: munito di salvacondotto imperiale, si difende appellandosi alla Sacra Scrittura, ma viene messo al bando da Carlo V. Durante la fuga è portato al sicuro da emissari di Federico il Saggio nella fortezza di Wartburg. Carlo V inizia la guerra contro Francesco I re di Francia; questo, alleato con Venezia e la Svizzera, è respinto in Navarra. Carlo V, alleato con Enrico VIII d'Inghilterra e con papa Leone X, occupa la Lombardia. Muore Leone X e viene eletto papa Adriano VI.	**1521**	Tornato a Norimberga, riprende il proposito di scrivere un trattato teorico sull'arte.
La dottrina luterana si diffonde intanto in gran parte della Germania: Wittenberg viene dichiarata la "Roma tedesca" e vi sono attivi Filippo Melantone e il pittore Lucas Cranach. A Norimberga, Andreas Osiander, Willibald Pirckheimer, che poi tornerà alla fede cattolica, e lo stesso Albrecht Dürer. Inizia la secolarizzazione degli ordini ecclesiastici da parte dei principi convertiti e la laicizzazione dei monaci che rifiutano il celibato: Lutero stesso sposerà nel 1525 l'ex monaca Katharina von Bora. Si verifica la sollevazione dei cavalieri, casta di guerrieri potenti nella società feudale, ma ormai esautorati e impoveriti. Essi si uniscono in bande armate con l'intento di trarre profitto dagli espropri e dalla secolarizzazione dei possessi ecclesiastici per elevarsi al rango di principi.	**1522**	
Inizia la cosiddetta "guerra dei contadini", a Waldshut e a Stühlingen, che durerà per tutto il 1525. Singole città imperiali e bande di cavalieri si associano e tutto degenera in saccheggi e assassinii. Dieta di Norimberga: i principi promettono al legato papale Campeggi di rispettare il più possibile l'Editto di Worms, contrario a Lutero.	**1524**	Realizza il *Ritratto di gentiluomo* del Prado e l'ultima effigie incisa di Federico di Sassonia.
Appare lo scritto di Lutero *Contro le bande dei contadini assassini e saccheggiatori*, con un invito ai principi per lo sterminio dei ribelli e la restaurazione dell'autorità. La rivolta è domata con terribili rappresaglie. Francesco I, avversario di Carlo V, è sconfitto nella battaglia di Pavia e viene condotto prigioniero a Madrid.	**1525**	Viene pubblicata la sua prima opera teorica, *Underweysung der Messung*.
Francesco I viene costretto alla pace di Madrid e rinuncia a Milano, Napoli e alla Borgogna. Rilasciato, forma con papa Clemente VII Medici, con Milano, Firenze e Genova, la "Lega Santa" di Cognac. Carlo V risponde inviando un esercito di lanzichenecchi luterani in Italia.	**1526**	Dipinge i *Ritratti Muffel, Holzschuher, Kleberger*, la *Madonna della pera*, i *Quattro Apostoli*.
Sacco di Roma: Clemente VII è assediato in Castel Sant'Angelo e la città è invasa dalle truppe imperiali.	**1527**	Esce il trattato sulle fortificazioni di castelli, città e borghi, dedicato a Ferdinando re d'Ungheria.
	1528	Muore il 6 aprile e viene sepolto nel cimitero della chiesa di San Giovanni. Sulla targa bronzea le parole scritte dall'amico Willibald Pisckheimer: «Me.Al.Du / Quicquid Alberti Dureri mortale / fuit sub hoc conditur tumulo. / Emigravit VIII Idus aprilis / MDXXVIII». Il 31 ottobre viene pubblicata in doppia edizione, latina e tedesca, la terza opera teorica, quella sulle proporzioni.

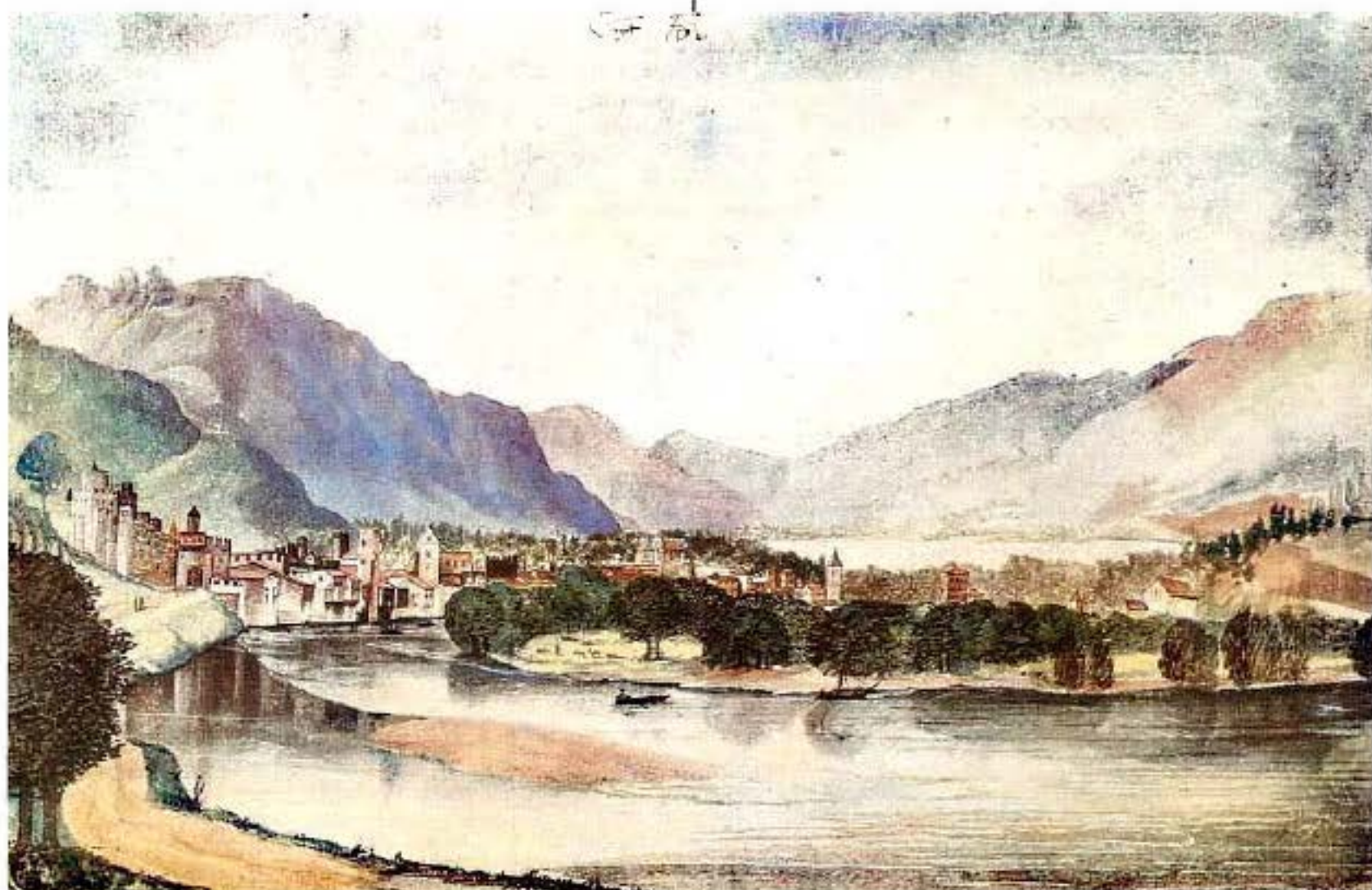
BIBLIOGRAFIA

Rimane fondamentale il testo di Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, 2 voll., Princeton, 1948 (tradotto in italiano con il titolo *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano, 1967).

Inoltre, tra la bibliografia in lingua tedesca e inglese, si veda: Hans Tietze ed Erika Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, I, Augsburg, 1928; II, Basilea, 1937-1938. Sui dipinti dell'artista: Fedja Anzelewski, *Albrecht Dürer. Die Gemälde*, Berlino, 1971; Philip Brand (con commento e ricerca di Fedja Anzelewski), *The portrait diptych of Dürer parents*, in «Simiolus», 10, 1978-1979. Sulla grafica: Joseph Meder, *Dürer-Katalog. Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen und Holzschnitte*, Vienna, 1932. Sui disegni e gli acquerelli: Friedrich Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4 voll., Berlino, 1936-1939; Walter L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 6 voll., New York, 1974; Walter Koschatzky, *Albrecht Dürer. Die Landschaftsaquarelle*, Vienna, 1971; Fritz Koreny, *Albrecht Dürer und die Tier-und Pflanzenstudien der Renaissance*, Monaco, 1985.

Gli scritti teorici di Dürer sono stati pubblicati nelle seguenti edizioni: Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, a cura di Hans Rupprich, 3 voll., Berlino, 1956-1969; idem, *Underweisung der Messung mit zikel und richtscheyt* (Norimberga, 1525), facsimile, Untershneidheim, 1972; idem, *Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schloss und Flecken* (Norimberga, 1527), facsimile, Unterschneidheim, 1969; idem, *Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion* (Norimberga, 1528), facsimile, Unterschneideim, 1969.

Tra la bibliografia in lingua italiana, si segnala: Aby Warburg, *Dürer e l'antichità italiana* (1905), in «La rinascita del paganesimo antico», Firenze, 1980; *L'opera completa di Dürer*, a cura di Angela Ottino Della Chiesa, Milano, 1968; Maurizio Calvesi, *A noir (Melencolia I)*, in «Storia dell'arte», n. 1, 1969.

Veduta di Trento (1494-1495). Brema, Kunsthalle.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

I.G.D.A., pp. 3, 4, 9, 26, 27d, 30, 31sd, 37, 41, 51d.
New York, The Metropolitan Museum, p. 53.
Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, p. 8.
Ag. L. Ricciarini, p. 6.
Scala, copertina, pp. 24, 33, 42, 43, 54, 60sd.
G. Tomsich, p. 66.
Vienna, Kunsthistorisches Museum, pp. 45, 46, 47, 55.

Art e Dossier
Inserto redazionale allegato al n. 14, giugno 1987.
Direttore responsabile: Valerio Eletti
Pubblicazione periodica
Reg. Cancell. Trib. Firenze n. 3384 del 22-11-85.

Cessione fuori del campo di applicazione dell'Iva a norma dell'art. 2 lettera i) del DPR 633/72 e sue modificazioni.

Printed in Italy
Stampa presso Officine Grafiche A. Mondadori Ed. Via Zeviani, 2 37131 Verona
ISBN 88-09-76012-3